

**M2015**



# **PALIMPSESTO**

## **Atelier do autor**

**JOANA FILIPA DA FONSECA BERNARDO**

PROJETO APRESENTADO  
À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO  
PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM  
**DESIGN GRÁFICO E PROJETOS EDITORIAIS**

**ORIENTADOR** PROFESSOR DOUTOR JÚLIO DOLBETH



## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Professor Doutor Júlio Dolbeth, pela constante motivação e apoio, no desenvolvimento de todo o projeto;

Aos criativos, Isabel Baraona, Andreia Sofia, João Pereira, Eduardo Amorim, José Nogueira, Paulo Teixeira e Gonçalo Ferreira, por me terem recebido nos seus ateliers e pela simpatia, rapidez e interesse demonstrado na sua preciosa contribuição;

Às colegas de Mestrado, por todas as conversas e trocas de ideias;

À minha família e ao João, por compreenderem as minhas ausências, pela paciência, apoio e por acreditarem em mim e nos meus sonhos.

Às pessoas que cruzaram a minha vida e me inspiraram;

A todos o meu muito obrigada.



## RESUMO

*Palimpsesto* consiste numa publicação focada nos processos criativos.

A relação entre artista, atelier e processo criativo desperta um grande interesse pelas diferentes formas em que se materializa. Cada criativo tem uma forma única e genuína de lidar com o seu processo criativo e, na maior parte das vezes, este não é conhecido pelo público.

*Palimpsesto* reúne entrevistas a criativos com enfoque em três áreas: Atelier, Artista e Processo Criativo.

É abordada a importância que o processo tem no desenvolvimento de uma obra ou produto final, quer no artista, quer no público.

O objetivo do projeto, para além de analisar e investigar métodos de trabalho e contribuir na divulgação de projetos embrionários, tem como questões essenciais:

**Que interferência tem o conhecimento do processo criativo na compreensão do produto final?**

O público ao ter conhecimento do processo criativo tem uma melhor compreensão do que lhe é apresentado?

É proposto um cruzamento de pensamentos de vários criativos através dos seus *modus operandi*.

Como parte integrante do projeto, será produzido um artefacto interativo que estimula interesse ao espectador inspirado nos livros de artista, debatendo a relação do autor com o seu próprio processo até finalizar a obra ou produto final, e a receção deste pela audiência.

### Palavras-chave

Publicação; Atelier; Processo; Artista



## ABSTRACT

*Palimpsesto* consists in a publication focused on the creative processes.

The relationship between artist, atelier and creative process arouses a huge interest on the different ways in which it materializes itself. Each creative person has a unique and genuine way of dealing with its creative process and, in the big majority of times, this is not known by the public.

*Palimpsesto* gathers interviews to creative people focusing on three areas: Atelier, Artist and Creative Process. An approach is made on the importance that the process has in the development of a work or final product, not only in the artist, but also in the public.

The aim of the project, besides analysing and investigating working methods and to contribute to the dissemination of embryonic projects, has the following questions as essential:

**What kind of interference does the knowledge of the creative process have on the understanding of the final product?**

Will the public, knowing the creative process, understand better what is presented to them?

It is proposed a crossing of several creative thoughts from different creative people through their *modus operandi*.

As an integrant part of the project, an interactive artefact will be produced that stimulates interest in the spectator inspired in the artist books, debating the author's relationship with its own process till the end of the work or final product, and the reception of it by the audience.

### Key Words

Publication; Atelier; Process; Artist





## ÍNDICE

01	Agradecimentos
03	Resumo
05	Abstract
09	Índice de Imagens
15	Introdução
19	Motivações/ Enquadramento
21	Revisão da Literatura
21	1.1. Criatividade
23	1.2. O indivíduo criativo
25	1.3. O processo criativo
27	Estado da Arte
27	2.1. Artistas que abordam questões de índole íntimo
31	Metodologias
37	<b>Capítulo I</b>
39	3. Atelier
39	3.1. Espaço
39	3.1.1. Privado vs Público; Físico vs Mental
42	3.1.2. Condicionantes do Espaço
44	3.1.3. Tempo e Sustentabilidade
47	3.1.4. Organização e Disciplina
49	3.2. Processo Criativo
49	3.2.1. Inspiração
51	3.2.2. Métodos e hábitos de trabalho
53	3.2.3. Processo experimental: tentativa/ erro e materiais
57	4. Discussão
64	5. Notas biográficas dos criativos entrevistados
67	<b>Capítulo II</b>
69	6. Projeto

75	Considerações Finais
77	Desenvolvimentos Futuros
79	Bibliografia
81	Webgrafia
83	Anexos
83	1. Entrevista Isabel Baraona, Artista Plástica
105	2. Entrevista Eduardo Amorim, Designer de Moda
116	3. Entrevista João Pereira, Artista Plástico
122	4. Entrevista Andreia Sofia, Artista Plástica
129	5. Entrevista KAI, Design de Produto

## ÍNDICE DE IMAGENS

21 **Fig. 1 - Psicólogo Guilford**

Imagem retirada de *Noticias en Salud Mental*. [Acedido a 12 de Julho de 2015. Disponível em <https://notisam.wordpress.com/2012/11/26/efemerides-de-la-mente-26-de-noviembre/>]

27 **Fig. 2 - Helena Almeida, *Estado para um enriquecimento interior*, 1976.**

Imagem retirada de *Morinesque*. [Acedido a 20 de Agosto de 2015. Disponível em <http://morinesque.com/post/97808491897/helena-almeida-estado-para-un-enriquecimiento>]

27 **Fig. 3 - Ana Jotta, *Auto Mirror*, 2009.**

Imagem retirada de *Zero em Comportamento*. [Acedido a 24 de Agosto de 2015. Disponível em <http://zeroemcomportamento.org/filmes/jotta-a-minha-maladresse-e-uma-forma-de-delicatessa/>]

28 **Fig. 4 - James Lee Byars.**

Imagem retirada de *Jointadventures*. [Acedido a 24 de Agosto de 2015. Disponível em <http://www.jointadventures.org/byars/jameslee.htm>]

28 **Fig. 5 - Kiki Smith.**

Imagem retirada de *Nymphenburg*. [Acedido a 15 de Setembro de 2015. Disponível em <http://www.nymphenburg.com/en/arts-design/artists/kiki.smith>]

29     **Fig. 6 - João Pedro Vale, *S/ Título*, 1999.**

Imagem retirada de *João Pedro Vale*.

[Acedido a 24 de Agosto de 2015. Disponível em [http://www.joaopedrovalle.com/jpv.aspx?Lang=PT&ID=m02\\_19990059](http://www.joaopedrovalle.com/jpv.aspx?Lang=PT&ID=m02_19990059)]

31     **Fig. 7 - Entrevista Isabel Baraona, 2015.**

Autor: Andreia Sofia

32     **Fig. 8 - *Press Pause*, 2014.**

Autor: Press Pause

33     **Fig. 9 - Exposição Vazio Visível, Espinho, 2015.**

Autor: João Santos

33     **Fig. 10 - Exposição Vazio Visível, Espinho, 2015.**

Autor: Joana Bernardo

41     **Fig. 11 - Atelier de Andreia Sofia, Marco de Canaveses, 2015.**

Autor: Joana Bernardo

43     **Fig. 12 - Atelier de João Pereira, Caldas da Rainha, 2015.**

Autor: Joana Bernardo

45     **Fig. 13 - Oficina KAI, Aveiro, 2015.**

Autor: Joana Bernardo

47     **Fig. 14 - Atelier de Eduardo Amorim, Santa Maria da Feira, 2015.**

Autor: Joana Bernardo

47     **Fig. 15 - Loja QUEDA, Aveiro, 2015.**

Autor: Joana Bernardo

48     **Fig. 16 - Atelier de Eduardo Amorim, Santa Maria da Feira, 2015.**

Autor: Joana Bernardo

- 49    **Fig. 17 - Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 51    **Fig. 18 - Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 52    **Fig. 19 - Atelier de João Pereira, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 52    **Fig. 20 - Oficina KAI, Aveiro, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 54    **Fig. 21 - Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 58    **Fig. 22 - Triangulação da questão.**  
Autor: Joana Bernardo
- 59    **Fig. 23 - Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 60    **Fig. 24 - Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 61    **Fig. 25- Atelier de João Pereira, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 62    **Fig. 26 - Oficina KAI, Aveiro, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 62    **Fig. 27 - Atelier de Eduardo Amorim, Santa Maria da Feira, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 63    **Fig. 28 - Atelier de Andreia Sofia, Marco de Canaveses, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo

- 64 **Fig. 29 - Andreia Sofia, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 64 **Fig. 30 - Eduardo Amorim, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 64 **Fig. 31 - KAI, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 65 **Fig. 32 - Isabel Baraona, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 65 **Fig. 33 - João Pereira, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 71 **Fig. 34 - Artefacto Palimpsesto, guardas e cadernos, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 71 **Fig. 35 - Artefacto Palimpsesto, guardas e cadernos, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 72 **Fig. 36 - Artefacto Palimpsesto, guardas e cadernos, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 72 **Fig. 37 - Artefacto Palimpsesto, guardas e cadernos, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 73 **Fig. 38 - Artefacto Palimpsesto, capa, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 73 **Fig. 39 - Artefacto Palimpsesto, gravação, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 104 **Fig. 40 - Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo

- 115 **Fig. 41 - Atelier de Eduardo Amorim, Santa Maria da Feira, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 121 **Fig. 42 - Atelier de João Pereira, Caldas da Rainha, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 128 **Fig. 43 -Atelier de Andreia Sofia, Marco de Canaveses, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo
- 145 **Fig. 44 - Oficina KAI, Aveiro, 2015.**  
Autor: Joana Bernardo





## INTRODUÇÃO

O presente trabalho visa a obtenção do grau de mestre em Design Gráfico e Projetos Editoriais, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Divide-se em duas componentes, uma prática que propõe a elaboração de um artefacto físico, e uma componente teórica, relativa à investigação exploratória acompanhada pela recensão bibliográfica em torno do tema.

Atelier do Autor explora as questões relacionadas com o autor, o atelier, o processo e o público. O interesse na questão do processo criativo, da sua percepção e contributo na compreensão do produto pela audiência foi o ponto de partida desta investigação.

Iniciou-se por um trabalho de campo que consistiu em visitar cinco ateliers de artistas de diferentes áreas criativas: design de comunicação e produto, design de moda e artes plásticas. Entrevistar os cinco criativos e perceber os seus processos criativos e a importância que o atelier tem para si. A relação com o atelier nos diferentes meios, como o espaço, o tempo, a rotina, a organização, a sustentabilidade, a conciliação com outras atividades laborais e a ligação emocional são parte do discurso do *modus operandi*.

O processo criativo enquanto inspiração, métodos e hábitos, trabalho colaborativo ou individual, processo experimental (tentativa e erro), materiais e a linguagem artística também é uma matéria do autor que pode ser questionada quanto à sua atividade artística, polivalente ou específica.

*Palimpsesto* pretende explorar as relações destes cinco criativos com o seu *modus operandi*. Entramos nos seus ateliers e questionamos os seus processos criativos e a possibilidade de se tornarem públicos. Para além da relação com o próprio atelier e processo de trabalho, esta investigação expande-se à relação entre artista e audiência.

O indivíduo criativo pensa no público durante o desenvolvimento de um projeto? Como se dá a comunicação entre estes dois sujeitos? O conhecimento do processo criativo influencia a compreensão do público em relação ao produto final? E até que ponto o criativo está disposto a divulgar o seu *modus operandi*?

Questões que partem do processo criativo e não do produto final para melhor compreendermos a relação entre autor e recetor.

Iniciamos o projeto com a preocupação no público e se a hipótese do acesso ao processo complementaria a sua perceção. Mas, antes disso, temos que interrogar os artistas sobre esta questão e se estão dispostos a tornar público as suas ações íntimas no seu ambiente de trabalho.

*Palimpsesto*<sup>1</sup> surge da ideia de raspagem/ investigação. Remete-nos para a ideia de investigação de algo difícil de obter, de algo valioso e íntimo. Assim, são encarados os ateliers destes criativos e daí surge esta raspagem até ao conhecimento do mundo privado do autor.

Atelier do Autor explicita que esta investigação incide sobre o autor, o criativo no interior do seu atelier, dentro das muralhas do seu espaço íntimo de trabalho, com o intuito de questionar a importância do processo criativo no próprio autor e no público.

A ideia do atelier, espaço de trabalho, estúdio ou oficina define-se por um lugar de ação e de reflexão. Um espaço privado onde se criam obras que questionam e comunicam pelo autor. Uma forma particular de comunicação que varia de criativo para criativo e que torna ainda mais interessante esta variação. O atelier traduz ideias, ritmos, formas, atitudes, personalidades como se de um espelho do próprio autor se tratasse. Conseguimos perceber estes aspetos à medida que conhecemos os artistas.

Deparamo-nos com diferentes atitudes em relação ao atelier. Variadas abordagens desde o atelier enquanto espaço tão íntimo que se encontra no próprio quarto ou como papel de oficina experimental que funciona como uma incubadora ou espaço de produção que se move dependendo do

<sup>1</sup> O termo palimpsesto significa “*Pa-limp-ses-to* [ê] s.m. Manuscrito em pergaminho que os copistas na Idade Média apagaram, para nele escrever de novo, e cujos caracteres primitivos a arte moderna não conseguiu fazer reaparecer.”, Dicionário Priberam, 2014.

trabalho a desenvolver. É comum a todos, o tempo dedicado neste espaço que serve como recetáculo a todas as ideias que surgem e consequentes manifestações. Este local de trabalho pode assumir um local físico ou meramente mental com a capacidade de se transportar de um lado para o outro, e até ser partilhado num sketch ou computador. O próprio desenvolvimento dos projetos pode ser realizado individualmente, com uma equipa ou com auxílio de pessoas exteriores. A própria questão do tempo no atelier pode variar pelo fator artista ou até mesmo projeto. Ou seja, dependendo do projeto que está a desenvolver, o mesmo artista pode modificar o organismo de conceção até mesmo do tempo dedicado e do espaço utilizado. Existem criativos com uma relação laboral de tempo dado ao atelier mas, em geral, o criativo vive o projeto, vive o atelier, vive o processo. *“Ser artista implica estar sempre a viver o trabalho. Tudo pode ser material para uma obra, mas é preciso estar atento, ter essa atenção permanente é que é ser artista.”* (ARAÚJO, 2015)<sup>2</sup>

Esta investigação estende-se a um artefacto físico que contém os testemunhos dos cinco criativos de artes plásticas e de design, dentro dos seus espaços de produção, explorando questões que resultam numa reflexão do espaço de trabalho, do autor e da audiência.

*“O livro é um dos modelos que conta para a história. Não podemos ir a todas as galerias, a todas as exposições. O livro serve como veículo.”* (CARNEIRO, 2015)<sup>3</sup>

2 Lançamento do Retrato “*Atelier*”, de Diogo Freitas da Costa, realizado no Palácio dos Coruchéus (Lisboa), onde estavam presentes o autor da obra, Isabel Sabino e António Araújo, 2015.

3 Masterclass dada pelo Dr. José Carneiro, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, no âmbito da unidade curricular de Metodologias de Projeto e Investigação (II), do Mestrado de Design Gráfico e Projetos Editoriais, 2015.



## MOTIVAÇÕES/ ENQUADRAMENTO

A curiosidade quanto à questão do *modus operandi* dos designados criativos provem, essencialmente, da minha formação base, Artes Plásticas, e de tudo o que está inerente à vivência do atelier, experienciada por mim e observado noutros. Na Esad.Cr dividíamos ateliers, numa sala onde existiam aproximadamente quarenta ateliers, com quarenta artistas e com projetos distintos. O facto de convivermos durante três anos neste ambiente, despertou em mim o desejo de desvendar como é que tínhamos, em geral, o mesmo ponto de partida na formação e surgiram projetos tão diferentes, ateliers desiguais e processos criativos incomparáveis. Observar e fazer parte desta experiência enquanto artista e reconhecer a persistência e a dedicação perante a busca de um resultado, de uma maneira de conseguir traduzir o que pretendemos mentalmente e produzir fisicamente, aliás antes disso tudo conseguir entender o que nos satisfaz e qual o intuito do nosso projeto.

A partilha de ateliers concede a oportunidade de testemunhar o desenvolvimento de uma ideia até à sua materialização, de outros. Isto proporciona diálogos que, muitas vezes, cessam bloqueios que nos inspiram e até nos orientam. Somos os autores dos objetos artísticos, do resultado final, mas existe um feedback e um cruzamento de mentes criativas que contribuem para uma melhor solução. O acompanhamento dos processos dos outros, para além de nos ajudar a compreender melhor as obras, despertam outras questões em nós.

Daqui surge a vontade de entranhar no mundo particular dos criativos, e procurar entender os processos criativos e os próprios ateliers que são incomparáveis, porque não existe uma personalidade tipo ou um sítio especial para ser criativo. É para além disso. Um criativo é uma pessoa que possui uma sensibilidade artística. Pode ser social e até viajar bastante como ser introspetivo e funcionar isolado. Interessa-me compreender esta elasticidade mental e a organização de cada, e testar a hipótese do processo criativo alcançar a audiência e se, consequentemente, influencia a forma como estes vão compreender a obra ou o produto final. A área da

criação desde as artes plásticas até ao design, ao cinema, à dança, ao teatro ou à música é tão ampla e assume tantas formas que o objetivo comum é a comunicação com o outro daquilo que se sente e acredita. E até que ponto o conhecimento do processo criativo facilita essa comunicação? Ou até dificulta? E em que circunstância os criativos estão dispostos a tornar público algo da sua esfera de intimidade?<sup>4</sup>

<sup>4</sup> “É uma vida que não é comparável, ou seja, o meu atelier não é comparável com de outro artista, nem a maneira de estar de outro artista é comparada à minha.” Joana Vasconcelos, Design the Future, 2015.

## REVISÃO DA LITERATURA

### 1.1. Criatividade

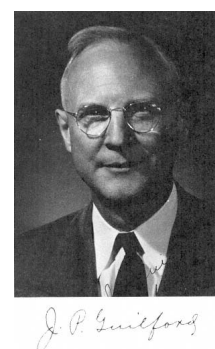
A criatividade, definida como é hoje, é uma questão complexa e uma ideia com pouco mais de um século.

Os criativos, detentores de criatividade, são uma classe social. O seu exercício passa por criar soluções para problemas, resolvidos com originalidade e eficácia, através da inovação e imaginação.

“Não tenho medo da falha, tenho medo da repetição.” (DROGA citado por BALONAS, 2013:1)<sup>5</sup>

A palavra criatividade tem uma evolução que se inicia na Antiga Grécia através de qualquer forma de arte como a pintura ou a poesia que não eram encaradas como criação, porque esta não existia, mas sim como ato de fazer, de produzir. Mais tarde, é associada à divina inspiração, tornando-se uma competência de Deus, na Cultura Ocidental. Apenas em pleno Renascimento é que é reconhecida a competência de criar, mais uma vez limitada aos “grandes homens”. Gradualmente, desvia-se da crença que a criatividade pertence a Deus, e no final do século XIX, assume-se como um objeto de investigação. Os primeiros estudos científicos datam de 1950, quando os Estados Unidos da América resolvem combater a União Soviética através da sua vantagem tecnológica, o que os levou a investir dinheiro no estudo da criatividade com o intuito de identificar o indivíduo criativo.

A criatividade como matéria foi estudada por diferentes autores que vão propondo diferentes abordagens. É com o artigo *Creativity*, do psicólogo Guilford, em 1950, que se inicia o interesse científico na criatividade. Einstein e Feynman (1975) definiam a criatividade como um processo que desperta algo novo, já existente mas escondido e que proporciona novas direções. Matussek (1977) acredita que a criatividade desenvolve-se no cruzamento de experiências, antes não relacionadas, que proporcionam novas ideias e processos novos. Moles & Caude (1977) entendem a criatividade como uma virtude da inteligência, que consta em reorganizar a informação de um



1. Psicólogo Guilford.

<sup>5</sup> Artigo online do Jornal Público, *Criatividade: Modos de usar*, Sara Balonas, 2013.

modo original. Muitos autores refutam essa ideia, como Guilford (1977) explicando que a inteligência não define a criatividade, e que existem um conjunto de fatores relacionados com o pensamento e a memória que condicionam a criatividade. Encarando a criatividade como a capacidade de visualizar, prever e conceber ideias, Osborn (1997) cria a técnica do *brainstorming* que visa estimular o processo criativo e os princípios que explicam esse pensamento. Até ao presente, surgem muitas publicações sobre as técnicas do processo criativo, designando o momento como a Idade da Criatividade, como refere Tschimmel (2011).

É necessário mais do que inspiração, ou seja, é necessária a curiosidade e a capacidade de observar, a coragem (tentativa e erro) e a faculdade de aceitar que nunca o criativo tem todo o domínio sobre o processo. A aptidão para ter diferentes perspetivas e a sensibilidade estética, a persistência nos eventuais bloqueios de criatividade e ter a capacidade de os superar. É necessário não estar limitado a uma só área como refere Katja Tschimmel (2011) ao defender que a criatividade provém de um pensamento intencional que surge da solução de problemas que ainda não têm uma solução ou admitem melhores soluções “*é ver o que todos viram e pensar o que ninguém pensou.*” (EINSTEIN e FEYNMAN, citado por BALONAS, 2013:2)<sup>6</sup>

A criatividade é vista, por vezes, como uma categoria superior à inteligência. É uma capacidade evolutiva e sistémica que é imprescindível na vida humana e, exemplo disso, é a nossa evolução desde os primórdios como o uso da pedra para conseguir fazer fogo, ou o uso dos ossos como ferramentas. Sem criatividade, a evolução da espécie humana não seria possível. Gerd Binnig defendia “*Para a pergunta ‘criatividade para quê?’ há, naturalmente, uma resposta simples: sem criatividade não existiríamos. Porque a questão não é se somos ou não criativos. É um facto que somos. Somos criativos se criamos e quando criamos.*” (BINNING, 1989 citado por TSCHIMMEL, 2011:7)

O que desperta a curiosidade é o que estimula o pensamento criativo, o que é responsável por criar mais.

Foram criados testes com o intuito de avaliar a capacidade criativa do indivíduo, por exemplo, os testes de criatividade de Guilford<sup>7</sup> e os

<sup>6</sup> Artigo online do Jornal Público, *Criatividade: Modos de usar*, Sara Balonas, 2013.

<sup>7</sup> Os testes de criatividade de Guilford avaliam-se através do número de respostas, que adequadas aos parâmetros de avaliação conseguem mais pontuação em flexibilidade, originalidade e fluidez.



questionários de personalidade. Idênticos à lógica de avaliação dos testes de inteligência, formulam-se várias questões para o indivíduo responder. O que diferencia dos testes de inteligência é a inexistência, em sentido restrito, de respostas certas ou erradas. A originalidade, a fluidez e a flexibilidade da mesma são aspectos importantes na condição necessária, mas não suficientes, para considerar se uma pessoa é mais ou menos criativa.

Vernon apresenta, em 1989, uma proposta de definição do termo criatividade que, atualmente, ainda faz sentido “*A criatividade é a capacidade da pessoa para produzir ideias, descobertas, reestruturações, invenções, objetos artísticos novos e originais, que são aceitos pelos especialistas como elementos valiosos no domínio das Ciências, da Tecnologia e da Arte. Tanto a originalidade como a ‘utilidade’ como o ‘valor’ são propriedades do produto criativo, embora estas propriedades possam variar com o passar do tempo.*” (VERNON, 1989 citado por SEABRA, 2007:4)

## 1.2. O indivíduo criativo

“(…) muita pouca gente reconhece a necessidade de um maior treino do cérebro.” (TSCHIMMEL, 2011:46) O indivíduo criativo possui uma liberdade que permite questionar e propor ideias de forma imediata perante o público. O comportamento criativo resulta de um agrupamento de fatores com variáveis cognitivas, como a inteligência e os conhecimentos, variáveis situacionais, como os fatores político-sociais, culturais e sócio-econômicos e variáveis de personalidade como a curiosidade, a confiança e a motivação, ou seja, fatores histórico-biográficos dos próprios. Aristóteles já descrevia “*os que se destacam como filósofos, políticos, poetas e artistas têm tendência marcada para a melancolia.*” (ARISTÓTELES, 285 a.c. citado por SEABRA, 2007:18). Sem um valor determinante existiram descrições que conferiam problemas psicológicos a grandes criativos, por exemplo Goya sofria de esquizofrenia ou Beethoven de alterações depressivas. Foram desenvolvidas investigações sobre a psicopatologia e o ego de autores criativos e depararam-se com uma capacidade processual excepcional, meticulosa e persistente comum a todos.

Não existe um protótipo único que define um indivíduo criativo. Existem atitudes similares que revelam posicionamentos comuns, como a dedicação ao trabalho, a independência de ação e pensamento, o impulso, a motivação, a originalidade e a flexibilidade. São pessoas críticas, independentes, curiosas, céticas, engenhosas, emocionalmente sensíveis, reservadas, ambiciosas, não convencionais e auto-satisfatórias. A alteração do estado de ânimo e da própria atividade também são frequentes como quando o criativo não tem inspiração ou tem dificuldades em solucionar um problema e surge o momento *insight*<sup>8</sup> que depois torna o tempo relativo para o autor, que perde a noção da realidade enquanto desenvolve a ideia.

O gênero dos autores criativos pode também influenciar a abordagem criativa e o processo de pensamento, dado que as mulheres se envolvem no processo criativo de uma forma mais intensa, enquanto os homens se focam no produto final. (MASLOW, 1967) Em ambos, é exercitada a imaginação, que se pode manifestar associada a um dos cinco sentidos de acordo com a área criativa, por exemplo, o mais comum nos músicos é a imaginação auditiva.

O humor também é importante porque ajuda a perder as inibições e estende os limites do pensamento, dando espaço a novas ideias através de novas perspectivas. Desde a infância que sentem necessidade de se expressarem, e aí a expressão plástica é usada para substituir a expressão verbal. Aqui o que é desenvolvido é o aperfeiçoamento na capacidade da forma de se exprimir. O facto de serem criticados ou elogiados durante a infância reflete-se no futuro através da voz crítica, ou seja, das auto-avaliações negativas que surgem e que podem bloquear o processo criativo. Quando surgem têm que ser substituídas por críticas positivas como um incentivo, levando a pensamentos positivos com o fim de desbloquear o processo e alcançar os resultados pretendidos.

A auto-disciplina no processo criativo contribui para defrontar os designados bloqueios que interrompem o fluxo da criatividade. Quanto mais desenvolverem a criatividade, mais detêm a capacidade de reconhecer o que formam os bloqueios e assim evitá-los, impedindo o ser criativo de se deparar com uma interrupção no ritmo de trabalho. *“Determinante para a capacidade criativa do indivíduo, para além do conhecimento geral e*

<sup>8</sup> *Insight* - Tempo indeterminado a pensar num problema. Pode-se até desistir de pensar nele, e de repente, de uma forma inconsciente e inesperada, surge a solução.

*específico de uma área, é o seu conhecimento do processo. Um conhecimento do mecanismo do processo criativo e das suas etapas, e dos procedimentos do pensamento criativo.”* (TSCHIMMEL, 2011:23)

O indivíduo criativo atinge um amadurecimento e um auto-conhecimento em cada trabalho que desenvolve e proporciona uma constante renovação, superando as normas culturais e ocupando a sua visão individual que resulta de um fluxo criativo de ideias e novas soluções e abordagens.

### 1.3. O processo criativo

A necessidade de criar é inerente ao ser humano e advém dos processos inconscientes que são produzidos na mente do autor. Quando estes passam para o consciente, o indivíduo não tem controlo e resta-lhe exprimir-se da melhor forma que conseguir. Carl Jung (1921), psicólogo, defende que não é o autor que escolhe os conteúdos, mas que existem fontes criativas comuns que estão numa camada inconsciente comum a todos os seres humanos. Exemplo disso é o facto de observarmos um quadro ou uma música e identificar e partilharmos o mesmo sentimento que o artista e o restante público.

*“O processo criativo é uma manifestação da criatividade através de modos específicos de trabalho, que sistematizados genericamente podemos assim denominar. Ou seja, um conjunto de fases sucessivas que integram o trabalho.”* (ÁNGELES, 1996 citado por MANO e ZAGALO, 2004:1221 ). Foram apresentados alguns modelos, o primeiro em 1910 concebido por John Dewey que descrevia a resolução de um problema em cinco etapas: 1. Encontro com uma dificuldade ou problema; 2. Localização e definição do problema; 3. Planeamento de possíveis soluções; 4. Desenvolvimento das soluções e análise das suas consequências; 5. Aceitação da solução proposta. Em 1996, Wallas reduz as etapas para quatro e, apesar de recorrer à fase da iluminação, baseando-se no surgimento de ideias espontâneas que o autor não sabe explicar, atualmente é o modelo mais repercussivo: 1. Preparação: reunir as informações necessárias sobre o problema. Aqui inclui as duas

primeiras etapas do modelo de Dewey; 2. Incubação: fase de preparação para a solução do problema. Uma etapa de processos inconscientes à volta de uma solução; 3. Iluminação: solução criativa. O momento que depois de várias tentativas e processos alcança-se uma solução; 4. Verificação: comprovação da validade das ideias. É a etapa onde se testa a solução e se comprova a veracidade desta. Existem várias variações deste modelo designados modelos clássicos, e existe outra corrente de pensamento, os modelos cognitivos. Estes modelos defendem que os seus processos internos devem-se à sua atividade cognitiva e, por isso, devem ser explicados.

Em 2003, Stenberg propõe uma nova teoria de investimento na criatividade que vai considerar o comportamento criativo como consequência da inteligência, dos estilos intelectuais, conhecimento, personalidade, motivação e contexto ambiental. Apresenta também três tipos de *insight*: 1. Codificação seletiva que se refere ao reconhecimento de informações em primeiro plano num determinado problema; 2. Comparação seletiva remete ao uso da analogia entre o velho e o novo para a resolução de um problema; 3. Combinação seletiva ocorre na junção de informações em que não existe uma conexão óbvia. Esta divisão de *insight* é relevante pela ajuda que proporciona no esclarecimento de forma mais objetiva, opondo-se ao termo “iluminação”, o factor incontroável e sem explicação. Destacar o factor “ambiente” amplia a perspetiva de compreender a criatividade para além dos traços de personalidade e características cognitivas.

O processo criativo, segundo Alenca & Fleith (2003) consiste em três elementos, tais como habilidades de domínios como conhecimento, processos criativos significativos (estilo de trabalho, estratégias que promovem novas ideias) e motivação intrínseca (persistência e auto-satisfação). Este modelo apresenta também cinco estágios no processo criativo: 1. Identificação do problema; 2. Preparação; 3. Geração de Resposta; 4. Comunicação; 5. Validação da Resposta e Resultado.

Resulta, assim, um processo de interação entre indivíduo - domínio - campo.

## ESTADO DA ARTE

### 2.1. Artistas que abordam questões de índole íntimo - atelier; audiência; processo - na sua obra

Cada artista debruça a sua obra artística em determinado foco de estudo. Existem artistas que assumem o seu atelier como mais do que um mero espaço de trabalho, transportando-o para uma dimensão em que passa a ser a sua própria linguagem.

**Helena Almeida** (1934) usa *mediums* como a fotografia, pintura e desenho na sua prática artística que constrói, com o próprio corpo, o suporte de intervenção plástica à sua própria linguagem. São apresentadas performances que questionam a relação entre o corpo e o espaço, o espaço do atelier da artista. O desejo de ultrapassar os limites físicos, a questão do atelier abordada enquanto parte da obra com o objetivo de exprimir emoções.

**Ana Vidigal** (1960) pintora há trinta anos, mantém uma estreita relação com o seu atelier. Este tem ligação interior com a própria casa em que a artista assume, muitas vezes, não se ausentar durante dias. A proximidade física e mental dos limites entre o atelier e a casa estão interligados até nas próprias tarefas que podem ser desenvolvidas em simultâneo, como preparar o almoço enquanto intercala com a preparação de uma obra. Assume esta áurea íntima na forma como se posiciona na vida pessoal e artística, sem receio de desvanecer os limites.

Uma outra abordagem é o facto dos criativos assumirem a sua obra como a sua vida, incorporando objetos reais do seu quotidiano e partilhando-os com o público.

**Ana Jotta** (1946) artista polivalente que questiona a noção de autoria que tanto desconstrói, como propõe múltiplas abordagens na sua obra. Com uma liberdade notória, também trabalha com diversos *mediums*, recolhendo, acumulando e apropriando-se de objetos do quotidiano a partir dos quais questiona a condição e a autoria artística. Uma manifestação de um modo singular de viver que transporta e assume na sua prática artística.

**James Lee Byars** (1932-1997) artista que assumiu a arte como a sua vida,



2. Helena Almeida, *Estado para um enriquecimento interior*, 1976.



3. Ana Jotta, *Auto Mirror*, 2009.



4. James Lee Byars.

quer através da performance, da sua forma de estar na vida, quer dos símbolos desenhados na sua correspondência. A sua obra persegue a pergunta perfeita e na Casa de Serralves, na exposição intitulada *The Perfect Palace*, que esteve patente entre 9 de Outubro e 7 de Dezembro de 1997, na Fundação de Serralves, terá encontrado o espaço que ia ao encontro das suas ideias. Um espaço onde existe uma relação intensa entre o que se sente e o que se vê e que o artista participou, adaptando as suas obras à própria casa, fundindo a sua arte com o espírito da casa. O mesmo catálogo ajuda a perceber o processo de conceção e a montagem da exposição, incluindo fotografias de arquivo da Casa mobilada enquanto ainda espaço privado, as suas correspondências, a reprodução das obras que seriam apresentadas e leituras de apoio. Para além do seu trabalho criar uma relação com o outro, o seu trabalho também partilha o seu pensamento criativo e faz questão que a audiência tenha acesso a ele, proporcionando uma aproximação ainda maior entre o público e a obra, que consequentemente, aproxima o autor da audiência.

Existe também a preocupação em tornar público o processo de criação por parte de alguns artistas. Estes defendem que a obra é compreendida melhor e que estimula a própria criatividade.

**Kiki Smith** (1954) artista que dedica a sua obra à escultura e à gravura. Aborda temas como a anatomia, o auto-retrato, a natureza e a iconografia feminina. A artista propõe à audiência o acesso ao seu pensamento criativo como no caso de duas séries de gravuras em que são registadas as provas impressas da evolução das obras. Também regista em audiovisual as etapas processuais das impressões, revelando para além de questões técnicas e da própria composição da imagem, as suas próprias ideias iniciais de experimentação.

**Kery Smith** (1970) ilustradora e autora de livros que estimulam a criatividade. Os seus livros como o *This is not a book* são designados por *open books*, ou seja, peças para o leitor completar, com o intuito de estimular a criatividade.



5. Kiki Smith.

Outros artistas interessam-se pela aproximação entre as suas obras e a audiência. Preocupam-se na existência de uma relação entre ambos, provocada antecipadamente pelos próprios autores.

**João Onofre** (1976) artista luso que, para além de estar constantemente a cruzar e a confundir os termos ficção e realidade, através de obras como

*Thomas Dekker an Interview* ou *Ghost* mantém a dúvida do que é real no espectador. Os seus vídeos, performances, fotos e desenhos questionam a dificuldade de comunicação na sociedade.

**João Pedro Vale** (1976) destaca-se na produção de escultura e instalação onde aborda temáticas como a relação humana, a identidade, o corpo e questões de género. *S/ título*, 1999, apresenta um vídeo do busto do artista em que tinha desenhado quatro pontos e escrito as seguintes ordens: “1-Coloque a folha; 2 – Una os pontos; 3 - Pinte; 4 – Venda”. O observador devia responder à proposta, utilizando as folhas brancas disponibilizadas ao lado da obra que revelam o interesse do artista na audiência, apelando à intervenção do público na sua obra. Oferece também experiências sensitivas através de obras em que utiliza materiais com aromas fortes como *Spice Sculptures*, 2009. O seu discurso é sempre dirigido ao observador, apelando à sua intervenção.

É interessante perceber estas preocupações vindas dos criativos como base para a investigação que desenvolvemos e que incide sobre estas questões analisadas diretamente em cinco artistas portugueses entrevistados para este fim.

Já a meio desta investigação é lançado um livro de um projeto que foi de uma grande importância, no sentido em que tivemos acesso a outra abordagem próxima do que estamos a produzir. O “*Atelier*” de **Diogo Freitas da Costa** é um livro publicado sobre a exploração do atelier, desde o espaço físico, o próprio funcionamento do atelier e a relação entre artista - espaço de trabalho. Contém doze entrevistas de doze artistas reconhecidos, em estágios diferentes de carreira: artistas reconhecidos internacionalmente, *medium artists* e artistas emergentes. Consiste numa reportagem dos espaços de criação deles que nos proporcionam acesso a “*perguntas aparentemente muito simples mas que podem dar origem a respostas muito diversificadas, consoante as pessoas a que são dirigidas mas que fornecem de facto um guião com equilíbrio.*” (SABINO, 2015)<sup>9</sup> Pretende uma aproximação do grande público através do acesso ao funcionamento dos seus espaços de produção para que, através deste conhecimento, compreendam as suas dificuldades, as suas questões e o seu lugar na sociedade atual enquanto criativos.



6. João Pedro Vale, *S/ Título*, 1999.

<sup>9</sup> Lançamento do Retrato “*Atelier*”, de Diogo Freitas da Costa, realizado no Palácio dos Coruchéus (Lisboa), onde estavam presentes o autor da obra, Isabel Sabino e António Araújo, 2015.





## METODOLOGIAS

Foram entrevistados cinco criativos portugueses de diferentes áreas de formação, de ambos os sexos, faixa etária de 22 a 41 anos, nos seus ateliers localizados em diferentes locais.

Isabel Baraona (1974), artista plástica, com um percurso artístico consistente e co-fundadora do projeto TIPO.PT. João Gabriel Pereira (1992), artista plástico, a terminar o mestrado na mesma área com uma atividade recente e ativa na área. Andreia Sofia (1992), artista plástica, recente na sua atividade profissional. Eduardo Amorim (1992), designer de moda, a frequentar o mestrado de Alfaiataria Masculina com uma atividade recente e ativa, com as suas peças já reconhecidas pela imprensa. KAI (2013), uma empresa recente de designers que estão a terminar o mestrado e que estão a apresentar o seu produto ao mercado.

Como agente inserida nesta comunidade de artistas emergentes, selecionei estes artistas porque mantenho uma relação próxima com eles, antecedente ao projeto, o que me permite ter um conhecimento mais profundo do material e de toda a evolução dos seus processos. Mantenho uma relação de amizade com a Andreia e o João, desde a nossa licenciatura, e com o Eduardo e o José, desde do secundário, onde tudo se iniciou, e a Isabel Baraona foi minha docente durante a licenciatura. Para além disso, estes selecionados proporcionam-me parâmetros que eu pretendia que fossem explorados e apresentados.

Estes criativos foram escolhidos propositadamente pelas suas diferenças de formação e experiência profissional, com o objetivo de existir um conjunto de comparações que induzam a várias questões acerca do processo criativo. Isabel Baraona, o indivíduo criativo da investigação com mais experiência, serve de análise e charneira aos quatro criativos emergentes, de diferentes áreas. Foram escolhidos artistas em fase de transição e entrada na vida (totalmente) profissional porque, para além de projetos embrionários, é interessante perceber como se dá essa alteração artisticamente.



7. Entrevista Isabel Baraona, 2015.



8. Press Pause, 2014.

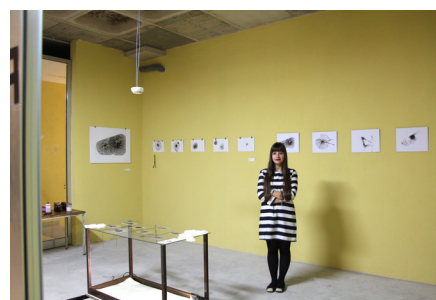
As entrevistas são compostas por registos fotográficos e audiovisuais tendo como base o contato direto com cinco artistas e os seus espaços de trabalho. É importante presenciarmos fisicamente o funcionamento dos ateliers e a interação dos artistas neles, quer o seu processo de trabalho e a relação entre o próprio criativo, o atelier e até a relação perante a futura audiência. São questionados acerca do seu processo e desafiados a pensar na questão do público ter acesso ao seu *modus operandi* e as consequências do mesmo. Estarão dispostos a partilhar esta etapa tão íntima, independentemente da sua área?

Para além das entrevistas realizadas, participámos na 2ª edição do *Press Pause*, que são eventos mensais fora de horas de *networking* e inspiração com embaixadores reconhecidos nas áreas criativas. O evento decorre no Porto e, nesta edição, realizou-se no Zázá Sandwiches & Bar com embaixadores que diferem de edição para edição. Nesta edição teve como interlocutores Alexandre Mendes e Luis Simões, empreendedorismo e startups, Sérgio Alves, design, Paulo Solinho, marketing e Ivo Madaleno, redes sociais. Estes embaixadores relatam as suas experiências profissionais e avaliam a viabilidade dos nossos projetos, apoiando-nos com uma rede de contatos. O evento também prepara um desafio que consiste num jogo de tabuleiro, desenvolvido por eles, com o objetivo de estimular o pensamento criativo. São organizadas equipas, independentemente da área de formação dos membros e o jogo é orientado no sentido de partilharmos ideias através das questões que vão surgindo nas casas do jogo, definindo um projeto. Um modelo que pretende desbloquear o processo criativo e que pode ser usado nas áreas criativas.

Também no âmbito desta investigação e dada a minha área de formação, Artes Plásticas, foi realizada uma exposição de obras produzidas por mim, no Mercado Diário de Espinho, integrado no ciclo de eventos artísticos do projeto Vazio Visível. Este projeto propõe uma série de intervenções num espaço vazio que pretende recuperar a vitalidade e comunicar com o público. Aliado a isso ao facto de apresentarem diversos acontecimentos de índole

artística, das mais variadas áreas, num espaço comum como o Mercado Diário de Espinho é surpreendente. Existe a preocupação da união entre criativos e o público. O andar superior do mercado é ocupado pelos diversos artistas, quer em instalações, exposições, residências artísticas, concertos e performances em simultâneo com o funcionamento do mercado, o talho, a frutaria, a peixaria e a florista, no andar inferior.

A ligação entre autor e audiência é partilhada com a minha investigação e daí faz todo o sentido integrar este projeto. A questão exposta ao limite pelo Vazio Visível, não só dando acesso ao público de observar os trabalhos artísticos, mas tornando possível a convivência diária dos autores com a audiência, dentro de um espaço partilhado, proporciona uma estreita relação entre autor-recetor. Tivemos acesso, cada um, a um espaço/ loja vazia e total liberdade de expressão. Para além da exposição das minhas obras e de uma instalação de livros de artista de acetato numa mesa de vidro, o que proporcionou a interação do público com a própria obra, desafiamos a curiosidade dos observadores perante o atelier dos autores e o próprio processo das obras. Retiramos um pedaço do espaço do atelier e transferimos para o espaço expositivo. Estão expostos os vários frascos que contêm as soluções químicas que servem de matéria nas obras, ferramentas, outros materiais e a própria bata do artista. Nesta área, as pessoas tendem a parar mais tempo e a observar a amostra do estúdio. Por interesse ou apenas curiosidade, os observadores tentam decifrar o que está escrito nos rótulos dos frascos e entender aquele conjunto de ferramentas relacionando com as obras. A maior parte das pessoas questionam-me sobre os materiais, as fórmulas das soluções químicas, as técnicas que aplico nos trabalhos e até o conceito dos mesmos. O facto de existir ali um apêndice do atelier instiga a curiosidade e a correlação entre o processo criativo, as obras e o artista. Ao intervir na perceção que o público tem das obras, depois de uma breve análise, as reações são de espanto. Todos os espectadores não decifraram o processo criativo sozinhos, não conseguiram perceber que as imagens eram criadas através de soluções químicas sopradas como bolhas de sabão, o que analisando as reações depois de desvendado o *modus operandi*, demonstraram uma vontade ainda maior de conhecer o trabalho e mesmo a ideia deste processo. A ideia que retiraram da observação dos trabalhos



9. Exposição no projeto Vazio Visível, Espinho, 2015.



10. Exposição no projeto Vazio Visível, Espinho, 2015.

foi complementada por informação do artista quando questionado pelo seu processo criativo, que forneceu informação acerca do seu processo e que contribuiu para uma maior compreensão do trabalho autoral.

Analisamos os processos criativos e apresentamos esta reflexão decorrente dessa experiência.





# CAPÍTULO I





## CASOS DE ESTUDO

### 3. Atelier

*“Aliás, os cadernos ou os blocos de notas, os moleskines, os caderninhos de Emílio Braga ou folhas soltas são o primeiro atelier dos artistas. São o primeiro sítio onde as ideias ganham corpo, onde são indicadas as primeiras formas de materializar, corporizar essas ideias. E há muitos artistas para quem o diário gráfico, com a forma que ele tiver é essencialmente o grande atelier ou tal como para outros é um computador ou um tablet ou qualquer coisa onde de facto as ideias estão guardadas e muitas vezes por muito tempo.” (SABINO, 2015)<sup>10</sup>*

#### 3.1. Espaço

##### 3.1.1. Privado vs Público; Físico vs Mental

O atelier encarado como um espaço laboral para o ser criativo.

O autor encara-o como um lugar sem limites que se transforma no que quiser. Tem a capacidade de adaptar qualquer lugar à sua imagem com todas as condições necessárias ao desenvolvimento de projetos. Estes espaços de trabalho são incomparáveis entre eles. Os criativos têm a capacidade de os moldar à sua personalidade, quer artística ou biográfica. Quando espreitamos cada atelier dos cinco criativos entrevistados, deparamo-nos com cenários muito diferentes. Para além do espaço físico como estrutura, materiais e organização, a própria ideia de espaço de trabalho difere. Oferecem-nos *“a questão da versatilidade e a multidisciplinaridade de versões ou concepções do que é um espaço de trabalho”*. (COSTA, 2015)<sup>11</sup>

Há quem o encare como um espaço crucial na sua atividade criativa e que mantenha uma estreita relação emocional ou quem o veja como mera ferramenta e não tenha qualquer relação com o espaço.

Surge a questão do atelier enquanto espaço de trabalho privado e público. Como surge esta preferência e qual a diferença entre eles? Artistas com personalidades reservadas tendem a preferenciar espaços de trabalho privados, o que lhes proporciona um certo poder de decisão através da

<sup>10</sup> Lançamento do Retrato “Atelier”, de Diogo Freitas da Costa, realizado no Palácio dos Coruchéus (Lisboa), onde estavam presentes o autor da obra, Isabel Sabino e António Araújo, 2015.

<sup>11</sup> Entrevista a Diogo Freitas da Costa pela Rádio Renascença sobre o debate “Arte ou Ofício”, Feira do Livro de Lisboa, 2015.

privacidade alcançada. Andreia Sofia, artista plástica, explica o desagrado que sente quando é observada durante o seu processo criativo, afetando a sua concentração *“não gosto que as pessoas estejam a olhar para o que eu estou a fazer, que movimento eu estou a fazer, porque é que eu coloco aquela cor ou uso aquele material (...) esse tipo de coisas incomoda-me. (...) Não sei se é uma maneira de me concentrar, estou a pensar só naquilo que estou a fazer e não naquilo que os outros estão a ver ou pensar.”* (SOFIA, 2015) Também o artista plástico João Gabriel Pereira refere o atelier como um espaço de concentração. Existem vários tipos de concentração, dependendo de pessoa para pessoa, mas ele também opta pelo atelier privado e o silêncio que este lhe proporciona *“Tenho que estar mesmo em silêncio, às vezes, nem música consigo ouvir, tem que haver uma imersão qualquer no meu processo de trabalho até chegar o momento em que estou completamente dentro daquilo e, para isso, não pode haver distrações.”* (PEREIRA, 2015) Opta por um espaço privado, que alugou para não trabalhar apenas nos ateliers da escola na qual frequenta o mestrado, com o fim de trabalhar sozinho e evitar qualquer tipo de distração que bloqueie o seu processo criativo *“Já me aconteceu só por me pedirem uma régua, não conseguir fazer mais nada e ter que ir embora. Isso é muito frustrante.”* (PEREIRA, 2015)

A própria confiança e liberdade no trabalho é outro ponto na opção do atelier. Quando se trabalha num espaço público, onde há a possibilidade de existirem pessoas ao nosso redor que podem observar o trabalho e até dar um feedback, a questão experimental é questionada. A possibilidade de encarar o processo de trabalho e a tentativa e erro sozinhos, sem receio de represálias nem intimidação, cria confiança na tentativa do novo e na possibilidade do desenvolvimento da ideia sem intervenção de mais ninguém, até ao ponto de se tornar público. *“A diferença é grande porque em primeiro lugar, aqui sei que se eu não quiser, ninguém vai ver o meu trabalho. Então estou livre para o que quiser, sem ter que pensar que tenho de fazer uma coisa boa. Essa foi a maior vantagem. Eu nunca tinha feito este tipo de coisas, figuras humanas, nunca tinha tido coragem para tal.”* (PEREIRA, 2015)

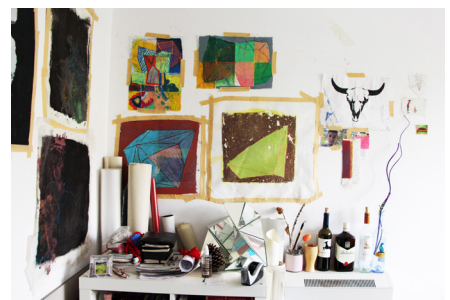
A validação de um produto, desde a fase de criação, testes, aperfeiçoamento até a apresentação é também um processo importante de se desenvolver com privacidade. *“Nós não queríamos sair daqui sem ter a certeza que tínhamos uma*

*uma coisa bem pensada e bem estruturada, em termos de produto e ideia.”* (KAI, 2015) Ter um projeto estudado e testado é meio caminho para o sucesso e é responsável pela confiança quer no autor, quer no produto ou na audiência. *“Foi sempre a nossa reticência antes de divulgar e por isso andamos aquele ano sabático ou autista a fazer pranchas, pranchas e pranchas.”* (KAI, 2015)

No lado oposto, há quem para além de se inspirar em locais públicos, precise criar num espaço público. Faz parte de um outro tipo de concentração adquirida e que se desbloqueia com ruído, ao reverso do silêncio do espaço privado. *“(…) Eu trabalho e adoro criar no café. Não gosto de estar em casa, não consigo, não sai nada de jeito, juro-te. A última coleção que apresentei, criei grande parte dela em casa e não acho que seja o meu forte, esta criei num café e é o meu forte. (...) Sinto-me mais livre, sinto-me mais solto, estou com amigos e ao mesmo tempo estou a falar, acabam sempre por surgir ideias na cabeça. (...) É algo que eu para trabalhar preciso de estar num café.”* (AMORIM, 2015)

Coexiste o atelier público e privado, ou criativos que desenvolvem em ambos os campos. Por questões pessoais, optam por trabalhar em mais do que um sítio, tanto por questões financeiras, como processuais. Ter um espaço diferente para cada etapa do processo pode ser uma opção, ou até o próprio espaço de trabalho estar realmente dividido para diferentes fins, propondo diversos locais de trabalho e diferentes atividades. Ter a opção de existirem diferentes espaços de trabalho que podem influenciar a criação artística. *“Enquanto estava na Esad.Cr não trabalhava só no espaço da sala, também no quarto que partilhava com outra pessoa.”* (SOFIA, 2015) O facto de não ter um atelier fixo pode ser propositado e proporcionar um novo ciclo a cada novo espaço, como artistas que usam o espaço até à exaustão e, quando atingem a saturação simplesmente mudam de espaço. Isso faz parte do processo de trabalho. *“Um espaço já fixo não sei, porque eu gostava de ter um espaço já fixo, mas depois de ter espaço não sei se me ia faltar dele. Porque talvez ia querer estar sempre a mudar de espaço, porque eu tinha necessidade de trabalhar nos dois sítios, tanto em casa como na Esad.Cr.”* (SOFIA, 2015)

O próprio atelier pode inserir-se dentro de um outro espaço, como a própria casa. Desenvolver uma estreita relação de intimidade com o atelier,



11. Atelier de Andreia Sofia, Marco de Canaveses, 2015.

partilhando-o com a áurea familiar que é encarado como lar. Como Isabel Baraona, artista plástica, que tem o seu atelier no interior da sua casa e que o encara de uma forma muito íntima, correlacionando-se com a sua forma de viver. As suas atividades domésticas são projetadas nas suas obras de índole privado. *“O livro cinzento tem uma série de tarefas domésticas e do atelier, há montes de personagens que estão a varrer ou a limpar, o que é curioso porque são gestos que nós fazemos nos dois locais e que são de grande intimidade. Eu acho que o atelier é um espaço mesmo muito reservado.”* (BARAONA, 2015)

O atelier também pode servir de base a um projeto. É lá que se inicia o trabalho, que se processam as inspirações recolhidas de outros sítios, se expõem mentalmente e formam ideias. Um espaço onde se reflete, questiona-se e procuram-se respostas. Criam-se soluções através da experiência e do tempo que não se sente passar. *“Exato, o atelier é o sítio onde eu venho para descarregar imagens que eu vejo durante o dia, e também é o sítio onde essas imagens se constroem com o tempo.”* (PEREIRA, 2015)

É um espaço que contém uma atividade intelectual que resulta de reflexões, sentimentos e ideias.

*“No final de contas os artistas trabalham onde e quando podem. Assim, dizer que se vai para o atelier pode significar ir para a sala de estar, o quarto, a cave, o sótão, o anexo da garagem, numa loja do rés-do-chão do prédio, um espaço de armazém, um canto subalugado do espaço do armazém, a sala de aulas vazia cedida a um grupo de artistas (...) um cubinho de uma fábrica situada num bairro que a pequena indústria abandonou definitivamente. Portanto, o atelier no fundo é um espaço mental.”* (STORR citado por COSTA, 2015)<sup>12</sup>

### 3.1.2. Condicionantes do espaço

O espaço de trabalho tem condicionantes que afetam o processo criativo. A dimensão do espaço pode condicionar a conceção das próprias obras através das dimensões em que se trabalham. Artistas como Andreia Sofia e o João Pereira sentiram isso ao trocar os seus espaços de trabalho. Não só o espaço mudou, como o tamanho das suas obras que resultou numa nova abordagem

12 Lançamento do Retrato “Atelier”, de Diogo Freitas da Costa, realizado no Palácio dos Coruchéus (Lisboa), onde estavam presentes o autor da obra, Isabel Sabino e António Araújo, 2015.

que levou a um novo questionamento e a uma evolução. “*O que eu notava como é óbvio era que os trabalhos do quarto eram muito mais pequenos, e geralmente destinavam-se à cadeira de desenho.*” (SOFIA, 2015). Isabel Baraona também comenta que quando troca de atelier, automaticamente, passa a usar formatos grandes, o que lhe traz uma nova experiência e percepção do trabalho que até lá não tinha conseguido experimentar por causa da condicionante de um espaço pequeno.

Os materiais podem ser influenciados pelo espaço de trabalho quando se partilha um espaço, por exemplo, ou se trabalha num quarto ou num espaço emprestado como uma garagem de alguém. Condiciona a atividade e são pressionados a usar materiais mais fáceis de dominar do que tinta soprada, por exemplo. O receio de sujar um espaço, ou de não ter a oportunidade de manter o espaço sempre em desenvolvimento com todos os materiais abertos de forma a retomar automaticamente o processo após uma pausa, são condicionantes que interferem. Quando se usa uma bata ou uma roupa de trabalho, sente-se uma maior liberdade de trabalhar sem pensar em questões de limpeza, o que liberta de pequenas preocupações que dificultam a abordagem criativa.

O espaço criativo também pode restringir a produção de um trabalho como aconteceu com a empresa KAI. A produção cresceu, o espaço diminuiu e para evoluírem tiveram de aumentar o espaço, alugando uma outra garagem, de forma a dar resposta às suas necessidades. O espaço vai sendo adaptado, considerando as suas necessidades presentes de forma a não bloquear a evolução do trabalho.

Em cada atelier são testemunhados diferentes tipos de relação entre o autor e o seu espaço de trabalho que podem alterar-se com o próprio tempo ou abordagem processual. É interessante o facto de cada um escolher o seu próprio modelo, e cada autor moldar o seu espaço de trabalho à sua medida. (SANCHES citado por COSTA, 2015)<sup>13</sup>



12. Atelier de João Pereira, Caldas da Rainha, 2015.

<sup>13</sup> Entrevista a Diogo Freitas da Costa pela Rádio Renascença sobre o debate “*Arte ou Ofício*”, Feira do Livro de Lisboa, 2015.

### 3.1.3. Tempo e sustentabilidade

O criativo tem uma relação estreita com o tempo. Resultado da dedicação que insere nos projetos, a noção de tempo tende a passar para último plano. Existem vários criativos que referem, várias vezes, que perdem a noção do tempo enquanto trabalham. Entranham de tal forma o processo, que não controlam o tempo como normalmente um indivíduo faz quando está no seu horário laboral. A questão de um horário premeditado é pouco existente entre os profissionais destas áreas artísticas. Quando existe é por uma mera orientação de gestão e comunicação com o mundo exterior. Um indivíduo criativo tende a estar sempre atento a tudo ao seu redor, de forma a não perder uma pista ou inspiração para o seu projeto. É impossível existir essa separação entre o laboral e o prazer. Quando se assume um estilo de vida desta natureza assume-se uma forma de viver. (ARAÚJO, 2015)

*“(...) experiência flow: uma experiência em que o indivíduo se esquece de si mesmo, completamente absorto na atividade. As fronteiras entre o sujeito e o mundo desvanecem-se, caminho e objetivo tornam-se coincidentes. A pessoa abstrai-se do espaço e do tempo e goza com a evolução do processo criativo, como algo que se autoestimula e autorrecompensa.”* (CSIKSZENTMIHALYI, citado por TSCHIMMEL, 2011)

O tempo dedicado a criar no espaço de trabalho é, normalmente, imenso. Existe um processo mental até alcançar o desenvolvimento da ideia e que não se pretende parar sem o terminar. Por questões de receio de não o tornar a conseguir retomar e colocar em causa a própria continuidade. *“(...) os horários são ditados pelas exigências do próprio trabalho. Não podemos interromper o trabalho só porque chegou a hora de almoço. (...) Não se pode parar antes, aí não há horários que valham. Temos que chegar a um ponto em que pensamos está arrumado.”* (CALAPEZ, citado por COSTA, 2015:21)

É um estado de concentração tão elevado e intenso que o ser criativo tem a capacidade de se abstrair das realidades e necessidades quotidianas como o tempo, a fome, entre outras. *“O tempo é muito importante. Não é uma coisa que eu venho aqui e já sei o que vou fazer e venho aqui por uma hora, faço a pintura e vou-me embora. Tenho que estar aqui, concentrado, e isso nem*

*sempre se consegue e demora algum tempo.”* (PEREIRA, 2015)

A relação com o tempo enquanto mecanismo de trabalho, ou seja, a influência nos materiais ou nas etapas dos processos como secagens, convivem bastante no espaço de trabalho. *“Quatro dias com o processo todo entre colagens e recortes, e depois os preparativos finais. Prensagens e acabamentos com resinas.”* (KAI, 2015) O tempo interfere até mesmo com o resultado de processos criativos que estão a ser executados e que podem ou não ser assumidos como parte do próprio trabalho, tornando-se uma técnica de trabalho *“Eu lembro-me, na altura, de trabalhar à noite e deixar secar para o dia seguinte, e gostar ou não do que resultou. (...) tinha sempre algo que acontecia e eu não estava à espera. E eu gostava disso.”* (SOFIA, 2015) O *flow*<sup>14</sup> na criação artística sincronizado com o tempo e a motivação intrínseca do autor proporciona uma combinação entre ação e consciência que pretende ultrapassar barreiras, a que muitos indivíduos designam de estado de transe criativo.

Ainda existe a relação de tempo com a realidade da vida quotidiana, como por exemplo, a conciliação com outras atividades laborais. Por falta de meios de apoios à criação artística, ou um mercado pequeno incapaz de responder à produção, muitos criativos vêem-se obrigados a manter atividades paralelas para fazer face às despesas comuns como os outros profissionais têm como habitação, alimentação, saúde, entre outros. *“E quando estás presa a preparar uma aula, a corrigir trabalhos e a pagar a conta da luz, tens que ir ao correio, tens que limpar a casa e ir ao supermercado, não dá. (...) Eu não consigo, eu tenho muita dificuldade. Por isso há dois dias por semana que são sagrados, são os meus dias.”* (BARAONA, 2015) Esta conciliação reforça a persistência nesta área de trabalho e obriga a uma grande gestão de tempo para conseguir continuar a desenvolver projetos artísticos. Projetos estes que têm de ser desenvolvidos com uma outra energia do que se fossem desenvolvidos exclusivamente. *“Diversos estudos sobre a personalidade de indivíduos muito criativos demonstra que eles investem enormes quantidades de tempo e de energia no seu trabalho.”* (TSCHIMMEL, Katja, 2011:21)

Baraona relata como gere esta situação que depois de doze anos sabe solucionar de uma forma imediata *“Se tiver que ir à escola não me vou sentar no estirador. E talvez no dia seguinte de manhã vou dormir até tarde, e só à*



13. Oficina KAI, Aveiro, 2015.

<sup>14</sup> Flow - Fluxo de ideias durante o processo criativo.



*tarde é que consigo. (...) eu sei que o grosso do meu trabalho que vou expondo ao longo do ano quando há oportunidade ou até dos livros é feito em agosto. Agosto para mim é um mês maravilhoso (...) que eu posso gerir e em que mais trabalho.”* (BARAONA, 2015)

É preciso tempo, foco e concentração que são, muitas vezes, desequilibrados pelas obrigações sociais. *“A aprendizagem artística é uma questão de vontade própria. É uma prova de resistência, só para quem quer mesmo.”* (PACHECO, citado por COSTA, 2015:67) A artista refere que teve vários trabalhos em simultâneo quando acabou a escola, e apesar de ter continuado a desenhar, não tinha tempo para desenvolver os projetos com a mesma disponibilidade. E aí tenta-se organizar da melhor forma o tempo e conseguir arranjar um tempo exclusivo para aprofundar e desenvolver os projetos. *“O arquivo nasce porque eu estive seis meses fora da Esad.Cr com tempo, com disponibilidade, num sítio onde tinha a biblioteca do Cabinet du livre d'artiste e do Fraque que tinha edições lindíssimas.”* (BARAONA, 2015) Atualmente, para além de artista plástica, coordenadora do curso de Artes Plásticas na Esad.Cr e professora, também integra o projeto TIPO.PT com a Catarina Figueiredo Cardoso, apesar de não terem apoios, devido à DGArtes não funcionar e os apoios e concursos que existem no panorama serem extremamente complexos. Assim sendo, o projeto é concebido apenas com meios financeiros de ambas, o que ainda é mais difícil de gerir, quando cada uma tem o seu trabalho.

Andreia Sofia, artista plástica, também nos conta que sentiu essa dificuldade quando terminou a licenciatura. Para ela, era difícil conciliar um trabalho e a sua prática artística. Admite mesmo que foi obrigada a procurar trabalhos de outras áreas para a procura - resposta ser rápida e ganhar dinheiro rapidamente. Até porque um trabalho na sua área iria, provavelmente, necessitar de algum investimento financeiro inicial. Essa gestão de dois trabalhos em simultâneo foram difíceis de gerir com a rotina, o que resultou num abrandamento do ritmo de trabalho, em que justifica *“A culpa também é minha desta quebra no trabalho, mas do dinheiro também. Foi um desvio, e aos poucos estou a retomar.”* (SOFIA, 2015)



Eduardo Amorim, designer de moda, vai desenvolvendo as suas criações com a ajuda financeira dos pais e, posteriormente, também com a ajuda do prémio da plataforma Bloom do Portugal Fashion e de outros concursos que vai participando, mas ainda assim não cobre todo o investimento que é feito, privando-se de certas necessidades como o *lookbook* das suas coleções “*neste momento não estou a fazer porque já há muitas despesas e um lookbook é sempre preciso contratar um fotógrafo, tenho que ter um espaço para fotografar, uma manequim, contratar um cabeleireiro e maquilhadora (...) e isso tem sempre outros custos.*” (AMORIM, 2015) Neste momento, espera começar a vender as suas peças que já integram algumas lojas e que têm sido destacadas na imprensa, como na Vogue, Happy, entre outros.



14. Atelier de Eduardo Amorim, Santa Maria da Feira, 2015.

KAI, a empresa de design de pranchas de surf, apesar de contar com o investimento da Incubadora de Aveiro, que apoia financeiramente o projeto, abriu recentemente uma loja, *QUEDA*, onde apresenta uma amostra de produtos da sua autoria, com o intuito de comercializar e receber algum retorno monetário, até como sinal que o tempo académico investido no projeto está a ser recompensado.

Normalmente, o que acontece também é que um projeto financia o próximo projeto. A artista plástica, Isabel Baraona, fez uma exposição, em 2008, na Bélgica, e surpreendentemente vendeu a exposição quase toda, uma situação boa mas rara. Com o montante inesperado que recebeu decidiu investir na produção da sua coleção de livros de cor.

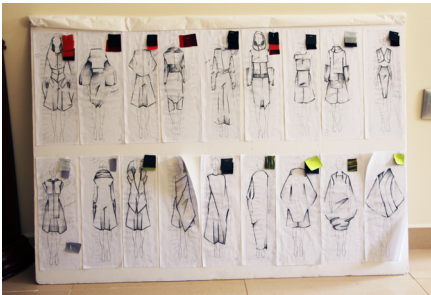
### 3.1.4. Organização e disciplina

A trabalhar individual ou coletivamente, a organização é um ponto importante no desenvolvimento de um projeto. Ter um ritmo de trabalho é benéfico para evitar perdas de tempo e bloqueios processuais.

Quando se funciona em equipa, a organização é essencial para que as tarefas sejam divididas. Com o objetivo de não existir sobreposições de tarefas, cada um desenvolve a sua parte estipulada e partilha. Isto é o modelo que a artista Isabel e o projeto KAI usam nos projetos. Advertem-se automaticamente de situações em que se tenha de fazer gestões das ideias e egos dos outros.



15. Loja QUEDA, Aveiro, 2015.



16. Atelier de Eduardo Amorim, Santa Maria da Feira, 2015.

Uma organização do trabalho, mesmo que seja desenvolvido individualmente, ajuda no planeamento de trabalho, desde prazos, processos, ideias, entre outros. Eduardo, designer, é bastante organizado para que nada falhe. Ele cria um painel onde ordena os materiais e os técnicos facilitando a união do seu trabalho com o do modelista e da costureira que são a sua equipa exterior. Dispõe os coordenados e cria as folhas de manequim onde tem a imagem do coordenado e o número do look. “(...) *levo sempre um kit de emergência de costura para dar os últimos acabamentos.*” (AMORIM, 2015)

A disciplina de trabalho e o ritmo processual são importantes para não quebrar o pensamento. O artista João Gabriel Pereira vive bastante da necessidade de estar no atelier e de tudo acontecer lá dentro. Isso faz parte do seu trabalho diário que se reflete na qualidade e evolução do trabalho “*O meu trabalho, em primeiro lugar, é uma coisa que vive muito do dia-a-dia do atelier. (...) O trabalho diário do atelier para mim é muito importante.*” (PEREIRA, 2015) Conhecer as suas capacidades e limites não é uma tarefa fácil, mas ajuda muito na forma como se organizam. Isabel Baraona, no seu trabalho artístico individual, relata que com o tempo, passados doze anos, já conhece a sua disciplina de trabalho. Concluiu que nos dias em que trabalha (na Esad.Cr) não consegue desenhar. Está exausta, nada resulta e isso era altamente frustrante enquanto artista, provocando-lhe um cansaço extremo. Percebeu que “*se quiser ter um bom dia a desenhar não pode ser num dia em que eu tenha ido à escola. (...) No dia em que eu vou desenhar, eu só vou desenhar.*” (BARAONA, 2015)

A própria disciplina no trabalho testa e ajuda a perceber o funcionamento, facilitando o esforço físico e mental no processo criativo.

### 3.2. Processo criativo

O pensamento criativo significa observar a realidade de um outro ângulo. Ver o que outros não viram, e para tal é necessário resistir às percepções comuns. É uma percepção *“consciente e direcionada, na qual os estereótipos são intencionalmente rejeitados, como real perception. Só a percepção real pode, segundo Bohm, contrapor-se a uma percepção sensorial mecânica e a uma atribuição prematura de sentido. E desta maneira, conduzir a uma percepção sob novas e diferentes perspectivas.”* (TSCHIMMEL, Katja, 2011:22)

Tal como os artistas moldam os seus espaços de trabalho a si mesmos, acontece o mesmo com os processos criativos. Cada *modus operandi* é decidido pelo criativo e até redefinido consoante o projeto. É uma questão individual e íntima que se relaciona com a sua forma de lidar com o ato de criar.

É uma etapa fundamental e que, geralmente, é inacessível à audiência. O que acontece no espaço de trabalho? Como funcionam os processos criativos? Em que se inspiram os criativos? Como lidam os autores com o seu *modus operandi*?

#### 3.2.1. Inspiração

A inspiração é o início do processo criativo.

Uma fase em que o inconsciente é alimentado e retém várias imagens, sons, cheiros, palavras que serão processadas e, mais tarde, servirão de base como inspiração para o futuro projeto.

Pode surgir de gostos antigos, como por exemplo acontecimentos na infância, como o artista Miguel Palma que reconhece como um impulso criativo, uma brincadeira em que enterrava brinquedos e deixava-os um ano ali para depois desenterrá-los. A inspiração ilumina as possibilidades de criação. *“Eu sempre gostei de livros e sempre gostei de ler. E sempre li muito, mesmo quando era criança. E gosto daquela coisa de estares enroscada a ler, gosto daquela coisa tátil.”* (BARAONA, 2015) Isabel Baraona inspira-se na relação que tem com os livros, que já nasceu há muito tempo, e isso reflete-se no seu trabalho artístico. Conta-nos que o primeiro projeto mais autoral, na escola, foi baseado nuns poemas de quem tinha uma paixoneta, o Alberto, e em 1997 cria os primeiros cadernos. Continua a desenvolver cadernos, surgem



17. Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.

os recortes e coleciona palavras. Para além de livros, a artista adora histórias. As suas obras contam histórias e abordam vários temas comuns como o amor e a morte, o sexo e o desejo. Normalmente, as pessoas interpretam o seu trabalho como autoral, mas na verdade *“eu adoro roubar histórias, e ouvir conversas dos outros, livros e adoro aeroportos, ficar a ver as coisas a acontecer, enfim. E anoto, faço rabiscos e tenho imensas ideias quando estou nestes sítios de passagem. (...)”* (BARAONA, 2015) As suas obsessões são apresentadas como os livros, as histórias com personagens e as listas de palavras que desenvolve.

João Gabriel Pereira também se inspira com situações do quotidiano. São pequenos detalhes captados e absorvidos no exterior do dia-a-dia que são transportados e descarregados no atelier de forma a inspirar as suas pinturas *“É ao fazer muitas coisas e ao deixar entrar imagens do que está mais próximo, por exemplo vou pintando pormenores do chão, coisas desse tipo, ou trago imagens para aqui e é uma coisa que só se consegue fazer com um trabalho consistente, dia-a-dia.”* (PEREIRA, 2015)

A inspiração provém, muitas vezes, da nossa experiência pessoal. Questões pessoais, como relacionamentos, refletem-se bastante nos trabalhos criativos. Eduardo Amorim apresentou a coleção *“SHIFT”* inspirada num relacionamento que mantém e que o traduziu nas peças da sua coleção. Através dos modelos criados, dos tecidos e até das cores, conseguiu relatar a experiência da sua relação. Afirma que é uma *“coleção muito especial para mim exatamente por ser privada (...) tem muito de meu, muita volumetria, as silhuetas são extremamente diferentes que é uma coisa que eu gosto muito de fazer.”* (AMORIM, 2015) Admite que quando constrói uma coleção, faz uma recolha de imagens para o inspirar, mas nunca vê o que se passa ao seu redor em relação às semanas da moda. Não vê porque sente que é castrador, no sentido da tendência de ter peças suas com apontamentos de outros desfiles. Enquanto constrói a sua coleção, inspira-se nas pessoas que andam na rua. Só após a coleção estar pronta e apresentada, é que vai conhecer o que foi feito.

Andreia Sofia como ponto de partida no seu trabalho plástico, usa a câmara fotográfica como registo de apontamentos como portas, pedras, calçadas para depois construir um *imagery*<sup>15</sup> que serve de inspiração ao seu trabalho

<sup>15</sup> *Imagery* - representação e manipulação mental da informação em termos figurativos.

*“foi uma base para começar algo. Imprimi as fotografias e recortei-as, juntei as peças e fui formando formas (...) ver como é que se encaixavam, escolher e sobrepor várias cores.”* (SOFIA, 2015)

A própria interação com o outro, no caso da KAI, é a inspiração dos produtos. Entender o que a audiência necessita e trabalhar em conjunto, seguindo as premissas do público com o intuito de um resultado satisfatório para ambos.

### 3.2.2. Métodos e hábitos de trabalho

Entendemos como métodos de trabalho as rotinas que o indivíduo criativo tem no seu quotidiano artístico. Hábitos pessoais que refletem o seu processo de trabalho.

É frequente os criativos usarem várias ferramentas para desenvolverem uma ideia. Misturam vários meios e técnicas, de forma a testarem soluções de forma rápida. Baraona, artista plástica, relata que o ato de desenhar nunca foi abandonado até porque tem efeitos secundários em si, *“Desenhar eu nunca paro e eu desenho muito até porque há uma vertente terapêutica nisso e também rasgo muito (...) rasgo quase tanto como desenho e guardo muita pouca coisa no fim.”* (BARAONA, 2015) Partilha que usa o scanner como uma ferramenta que se tornou muito útil, fotocopia os desenhos e recorta-os acelerando o trabalho numa fase inicial. As palavras também estão sempre presentes no seu processo mental e continua a colecioná-las. Assim, *“surgiram os livros que têm textos e eu gosto de palavras. E há palavras que andam na minha cabeça imenso tempo. (...) A escrita, o eu estar a desenhar e usar as fotocópias do desenho foi extremamente produtivo.”* (BARAONA, 2015) Para além da presença do desenho e das palavras, afirma que não existe nenhum enunciado fechado no seu método de trabalho. O trabalho é intuitivo e *“existe essencialmente em desenho, autónomo, em livro.”* (BARAONA, 2015) Porém, adverte que nesta abordagem de trabalho já pressupõe como o trabalho será, mas existem outros trabalhos que já desenvolveu com outro tipo de lógicas, e aí *“é comum para todos os artistas, há séries diferentes e isso também pressupõe formas de trabalhar e processos de disputar a criatividade que são ligeiramente diferentes.”* (BARAONA, 2015) Consolida, mais uma vez, que o



18. Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.



19. Atelier de João Pereira, Caldas da Rainha, 2015.

autor molda o seu processo criativo tal como o espaço de trabalho consoante as necessidades individuais. Não existe um método geral ou delineado que os criativos utilizem obrigatoriamente, o que torna curioso esta relação íntima entre o autor e o processo.

João Gabriel Pereira, que gosta de habitar o seu atelier, cria várias pinturas em simultâneo. Também devido à sua técnica de pintura que funciona por camadas e que tem de intercalar com o tempo de secagens, ele vai pintando camadas muito rápidas mas que acontecem com grandes espaços de tempo entre si. De forma a criar um espaço temporal que lhe permita observar várias vezes a mesma pintura, com uma distância, para discernir o que falta para dar como terminado a obra. *“Há coisas que só acontecem depois de um segundo olhar sobre a pintura (...) Normalmente, faço uma coisa rápida e deixo aquilo, chego cá no dia seguinte e faço novamente, isto em várias pinturas.”* (PEREIRA, 2015) Questionado sobre como atinge o ponto de concentração para trabalhar, o artista diz que essencialmente parte de uma persistência da presença dele no atelier. O facto de se aguentar no espaço de trabalho, mesmo quando as coisas não correm bem, e iniciar alguma coisa como um fundo ou uns desenhos, estimula a concentração. *“(…) Não há uma fórmula assim direta de chegar lá. É por meios diferentes, várias vezes. Às vezes até pode ser uma música, qualquer coisa.”* (PEREIRA, 2015) Mas permanecer no seu espaço é essencial para atingir a concentração.



20. Oficina da KAI, Aveiro, 2015.

O processo da KAI é, acima de tudo, de investigação. O processo de fabrico é o que difere as suas pranchas de surf das outras. Mudam a sua forma, a espessura e usam o contraplacado e a cortiça. Tiram proveito das especificidades do material que utilizam e não no mercado já existente de pranchas de espuma. Trabalham em equipa, entre os membros da KAI e potenciais clientes como os surfistas com o objetivo de entenderem as suas necessidades. O seu processo passa por tentar diminuir a espessura da prancha de surf de madeira, de forma a estar apta para ser usada no mar. Com vários meses de incubação a testarem possibilidades nas suas oficinas, a equipa apresenta-nos a sua evolução processual de pranchas, depois de um longo processo.



Para além de se inspirar em locais públicos como nos looks das pessoas que passam na rua e optar por desenvolver as suas coleções no café, num sítio público, os métodos do designer Eduardo passam por *“desenhar e desenvolver silhuetas, e de silhuetas passo para peças. (...) Não por trabalhar peças soltas mas sim look’s do zero.”* (AMORIM, 2015) O seu processo inicia-se individualmente até alcançar a etapa onde a ideia está criada e é transferida para outros profissionais como modelistas e costureiras para finalizar as peças, sob orientação do criador.

Andreia, artista plástica, usa como auxílio a fotografia. O método de trabalho consiste na experimentação de materiais. Usa bastante o sketch para anotar e exprimir ideias que são testadas experimentalmente no atelier. Existe sempre o fator surpresa nos seus trabalhos, pela variedade de materiais que utiliza como a lona pintada que funciona como matriz para produzir prints. Sob esse print imprime outros prints até compor a imagem e/ ou interferir com água de forma a construir uma linguagem plástica. Os seus trabalhos são uma espécie de puzzles, em que existe sempre essa questão de construção e prints das formas e que funcionam individualmente ou como um todo. Um método experimental que vive do processo.

### 3.2.3. Processo experimental: tentativa e erro e materiais.

Estudos destacam que os indivíduos mais criativos possuem mais tolerância à ambiguidade e à indefinição. (GARDNER, 1998)

No campo da criação, o fundamento principal é não ter medo de errar. Só com o erro se aprende, se evolui e se constrói. Criar é arriscar para conseguir. Com a tentativa, eliminamos hipóteses para alcançar o resultado pretendido. Outras vezes, o próprio erro assume-se como solução e faz parte da obra. Isabel Baraona, enquanto artista plástica e docente, afirma *“eu acredito mesmo nisto não podes ter medo de estragar. Se tu tiveres medo de estragar tu não fazes nada. Não podes ter medo de estragar por várias coisas. O acidente pode produzir ideias e pode-te fazer descobrir coisas no trabalho e apontar soluções. E quando o desenho corre mal a borracha não funciona. Rasgas e comesças, viras ao contrário, aproveitais o desenho de outra forma.”* (BARAONA, 2015)



21. Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.

Defende que enquanto o trabalho é trabalho, ainda está em processo, tudo é permitido. Pode-se pintar, desenhar, recortar, rasgar, intervir da forma que se quiser, porque ainda é do autor e ainda não está considerado terminado. E aqui depende apenas do autor que tem a liberdade inteira de criar. *“Há uma liberdade de ação, de gesto e até de te deixares surpreender pelo trabalho e não fiques presa a uma expectativa.”* (BARAONA, 2015) Existe a liberdade do próprio trabalho apontar outras direções que não estavam delineadas. Isto acontece a quem cria e esse processo é surpreendente. Mais uma vez é não ter medo de errar, deixar acontecer e permitir que o próprio processo aponte outras soluções que não são explicadas. *“Mas eu identifico-me completamente com isto que é há qualquer coisa na folha que embora esteja em branco, aparece e a tua mão vai. É seguires, não te prenderes, estou-me a repetir, mas é não te prenderes à ideia que tu tinhas mas aquilo que vai acontecendo que é da ordem da experiência. (...) Acontecem imensas coisas nessa linha, na tua mão, no teu ombro, na tua cabeça, na temperatura do sítio onde tu estás, na inclinação do suporte, acontecem imensas coisas que fazem com que em vez de uma casa e de um cão apareça outra coisa como uma floresta, por exemplo.”* (BARAONA, 2015)

O artista plástico João, fala-nos do tempo que precisa de estar no atelier. O facto de produzir vários trabalhos em simultâneo ajuda-o a construir e a compreender as necessidades dos trabalhos. Criar uma distância que permita observar e refletir acerca do que já está construído e do que falta para dar como terminado, o que por vezes é das etapas mais difíceis de conseguir que é o ponto em que assumimos que está finalizado. *“O afastamento consciente do problema pode proporcionar a renovação de ideais, e até mesmo a sua solução.”* (WECHSLER, 2002 citado por MELLO, 2008:74) Baraona também partilha da mesma dificuldade, mas utiliza uma tática: quando começa a ter hesitações, coloca os trabalhos nas paredes da sala, durante uns dias, de forma a percorrê-los, com o intuito de observar várias vezes e de diferentes formas o que facilita a decisão. *“Há o tempo do fazer e há um tempo depois de olhar e de decidir, e às vezes volta tudo ao início.”* (BARAONA, 2015) Andreia Sofia, também partilha do mesmo testemunho, quando no seu processo de trabalho produz várias camadas através de *prints*, que têm de secar e que potencializam um resultado diferente que se transforma na secagem e que é impossível de calcular, existindo depois a continuidade ou



não da sobreposição de prints, dando o trabalho como terminado ou em construção. “(...) Surgiram porque estavam uma confusão. Misturava tintas, tirava tintas e raspava tintas. Sim, é um trabalho da experiência da cor, da forma e do tamanho.” (SOFIA, 2015)

Também os materiais fazem parte deste processo experimental. O trabalho experimental do designer Eduardo passa por testar os tecidos de forma a incorporá-lo ou não, na peça ou look já criado por ele e, por isso, a fase da pesquisa de materiais é longa e inclui visitas a várias fábricas, de forma a conhecer novos tecidos. Nas suas peças, trabalha muito os volumes e tem de ter cuidado com os materiais que escolhe de forma a conseguir obter a imagem que delineou. “(...) Eu tenho um coordenado da coleção Shift que não ficou tal e qual como estava no desenho e não é por parte do modelista foi por minha parte, porque o material que eu selecionei acabou por não resultar tão bem como eu estava à espera.” (AMORIM, 2015). Todos os criativos têm preferência quanto aos materiais, que por vezes se tornam a sua linguagem artística. Eduardo adora malhas, “tecidos técnicos, a base do meu material favorito em contraposição com alguns tecidos clássicos (...)” (AMORIM, 2015). Baraona gosta de papel e coleciona todos os restos de papel, quer os use ou não. Tem uma maior preferência pelo papel fabriano acetinado porque é ligeiramente amarelado, o que remete para uma aproximação da pele, e pode levar várias camadas que absorve bem. Isto é apropriado para o seu trabalho já que este, por vezes, depois de terminado é modificado. Pode acontecer não reconhecer o desenho original porque já foi alterado e completado por cima. “Existem desenhos que tu não reconheces logo dos livros porque levou uma colagem por cima. (...) Alguns quase que não se reconhecem muito bem, mas estão lá. (...) Experiências com papel vegetal. Eu gosto imenso de papel de vegetal! O livro de grafite (...) são imensas camadas de papel vegetal.” (BARAONA, 2015) As tintas são os materiais que definem as técnicas dos artistas plásticos, João e Andreia, utilizadas de formas diferentes, e a KAI é a madeira, obviamente. Trabalham o material na sua essência, todas as pranchas são produzidas em madeira e é essa a inovação no produto criado por eles, que já incluem partes em cortiça por uma questão de simplificar a produção. Este material é comprado em fornecedores locais, e foram precisas cinco pranchas produzidas e aperfeiçoadas para entender o funcionamento

do produto. Esse foi o ponto de viragem no processo da KAI que aperfeiçoou as pranchas, testou-as no mar e validou o produto, avançando para a próxima etapa, a comunicação e comercialização do produto.

É preciso arriscar durante o processo criativo, de forma a resultar em soluções satisfatórias para os autores e ter a noção que *“Há muitas coisas que não controlas. (...) o próprio trabalho vai dando-te pistas. Uma coisa é aquilo que tu queres, outra coisa é o que o material te permite. Depois é uma negociação.”* (PACHECO, citado por COSTA, 2015)

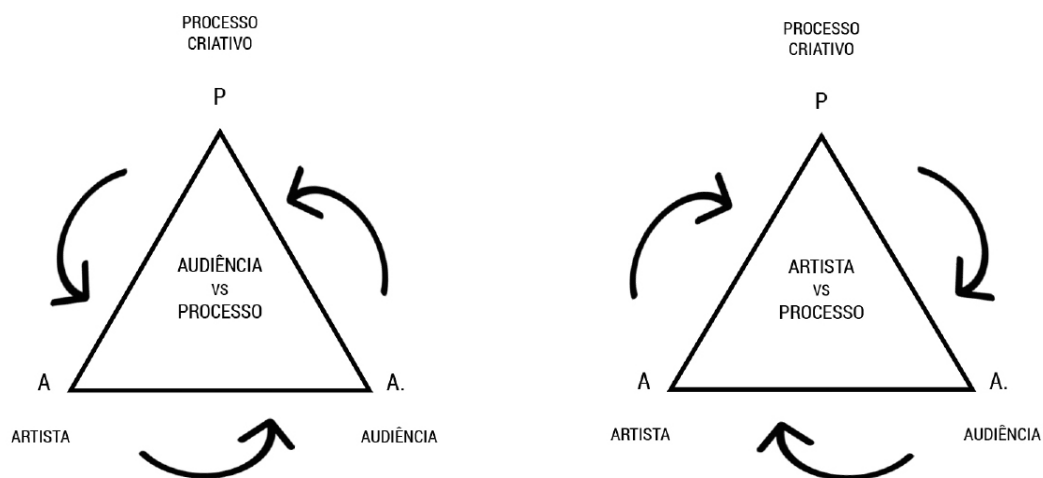
#### 4. Discussão

Temos acesso à obra ou produto final de um criativo, dificilmente temos acesso ao seu espaço de produção e ainda menos provável ao seu processo criativo.

Com o intuito de dar resposta a este facto, propomos a hipótese da audiência ter acesso ao processo de trabalho do criativo. Através desta investigação que contém testemunhos de cinco criativos acerca deste tema, apresentamos um campo relativamente pouco estudado em Portugal. Estão os criativos interessados em mostrar o que se passa no atelier? Isso influenciará a compreensão do público?

*“(...) vi a extraordinária quantidade de desenhos que o Picasso teve que fazer para fazer o cavalo, para fazer o boi, para fazer a mulher... aquelas coisas todas. Pensava que ele tinha pegado no pincel: Vou fazer este quadro em tons cinzento azulado. E a partir desse momento passei a respeitar muito mais essas coisas, porque de facto dão um trabalho enorme.”* (MESTRE, 1997, citado por COSTA, 2015:9) O erro da comunicação entre autor e audiência que resulta no desvalorizamento da atividade artística pode ser provocado por *“(...) alguns dos mal-entendidos que se estabelecem no decurso do processo que vai desde que o artista cria um trabalho até que o espectador comum se confronta com ele num museu, galeria ou praça da cidade.”* (COSTA, Diogo, 2015:9)

A triangulação entre artista-processo-audiência é a capacidade de relacionar os pontos desenvolvidos na investigação entre eles, que estimulam várias questões e percepções diferentes. Temos duas abordagens diferentes nesta triangulação: uma primeira abordagem, na primeira triangulação, que explicita o facto da audiência ter acesso ao processo criativo, o que consequentemente influenciará a sua compreensão em relação ao artista e à sua obra proveniente da relação audiência vs processo; uma segunda abordagem, na triangulação seguinte que expõe a questão do artista ter a opção de revelar o seu processo de trabalho que irá influenciar o público. A questão foca-se no artista vs processo.



22. Triangulação da questão.

Ambas as triangulações da questão investigam a relação do processo criativo, quer com a audiência, quer com o artista. Precedentemente à questão “*Que interferência tem o conhecimento do processo criativo na compreensão do produto final?*”, temos de questionar uma outra abordagem que consiste na acessibilidade do autor ao seu espaço de produção e processo criativo. Questões como “*O atelier, que lugar é esse onde tudo acontece?*” e “*Processos criativos: onde e como surgem?*” são determinantes nesta investigação, e que foca a questão na segunda triangulação. O **artista** revela ou não o seu **processo criativo** que, consequentemente, interfere na compreensão do que é apresentado à **audiência**.

Isabel Baraona, uma das entrevistadas, revela-se reticente quanto à questão exposta. Primeiramente, refere que dependendo da série de trabalhos, determina essa necessidade de revelar o processo de construção. Defende que existem vários assuntos que refletem os seus processos criativos e não é da opinião que tem, necessariamente, de partilhar esses acontecimentos, desde

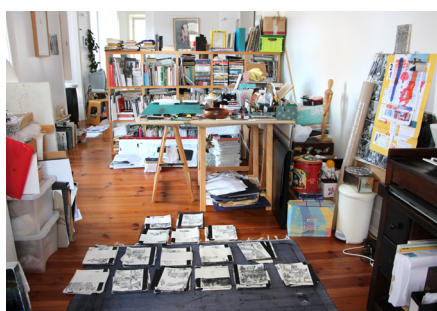
aspectos técnicos a etapas de criação. “Eu não sei responder a isso. (...) Eu não sei se... para já eu não acho que o artista tenha que revelar, digamos assim, os seus segredos de alquimista porque um processo de criação parece-me que é da ordem da intimidade, não é? (...) Estou a falar contigo porque (...) o propósito do nosso encontro é esse.” (BARAONA, 2015) No trabalho artístico da artista emerge uma outra questão que é a identificação com a obra. O seu trabalho aborda neste sentido a relação que tem com a audiência. Ou seja, são histórias roubadas de outros ou autorais de temas comuns, em que o observador identifica-se ou não, de acordo com a sua percepção e experiência. Dito isto, conceder o processo criativo das obras comprometeria essa identificação entre o público e a obra. “Posso dizer que da minha experiência eu não acho que seja importante. Porque eu gosto de contar histórias, (...) eu gosto de imaginar que cada pessoa que viu o livro pode construir a sua própria história (...) Eu gostava que os livros proporcionassem muitas outras histórias para além daquelas que eu possa ter imaginado à partida. (...) Porque o trabalho é autónomo, não é? Eu acho que essa capacidade da identificação do outro, ela é tão ou mais importante para que o trabalho exista, que faça sentido. O sentido que eu lhe dou não é importante para que ele seja pertinente.” (BARAONA, 2015) Desvendado o seu *modus operandi*, a sua obra pode não funcionar da forma como é prevista, devido a essa preocupação do observador se relacionar e identificar com as personagens que habitam essas obras. “E aí, se souberem qual é o conceito do trabalho, qual foi o ponto de partida e o processo criativo provavelmente isso simultaneamente esclarece-te e evita esta coisa que eu chamo de identificação. Por isso, não sei. É aquela coisa entre o afecto e o intelecto, não é?” (BARAONA, 2015) Porém, mesmo tornando acessível o processo de criação, a experiência de cada observador é diferente. Cada recetor tem conhecimentos adquiridos, não são páginas em branco, e podem ter a capacidade de correlacionar o processo com a obra, estarem disponíveis para tal, mas podem também recusarem-se e não experienciarem.

A relação com a obra, segundo Baraona, é mais do que ter acesso ou não ao processo de trabalho. “Parece-me que a maneira como os outros vêm o nosso trabalho tem muito a ver com este processo de identificação que é perfeitamente esotérico e que não tem nada a ver com o artista, mas com a obra que sai fora do que o artista possa decidir.” (BARAONA, 2015) Tornam-se visíveis os



23. Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.

nódulos emocionais dos seus trabalhos, que provêm da possibilidade de uma raiz emocional na base da obra em que o observador se identifica de acordo com a sua experiência emocional. Se o público tem que ter acesso a esse tipo de informação? *“Às vezes o trabalho revela coisas íntimas mas que não têm que ser mostradas fora do atelier, não devem. E o processo criativo muda, aquilo que te leva a fazer o trabalho muda. Não tenho muita vontade de falar nisso, mas posso dizer-te que há todo um trabalho efêmero de recortes em papel, que foi feito depois de ter perdido um grande amigo em 2004 e eu bloqueei completamente. Ele faleceu e eu estive mais de meio ano sem trabalhar. Nunca me tinha acontecido e o que me fez voltar a trabalhar foi que decidi fazer um trabalho que é efêmero, são recortes em papel que são mostrados uma vez e destroem-se, auto-destroem-se.”* (BARAONA, 2015) O próprio processo criativo altera-se devido à experiência que se vai acumulando em que já se tem conhecimento de determinados rituais que ajudam a concentrar, a distinguir o que é trabalho de lixo e se a experiência do observador modifica também. Ou seja, *“(...) eu acho que aquilo despoleta os nossos processos criativos, a nossa maneira de trabalhar, às vezes até o material, os rituais, eu acho que mudam. E portanto, se isso muda o resto muda tudo. A tal cadeia entre o fazer, depois a obra e depois o espectador saber ou não, não é assim tão limiar.”* (BARAONA, 2015)



24. Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.

Por muito que o processo se vá alterando, a linguagem do artista está sempre presente, mesmo que este não tenha noção. No caso da artista Baraona, os livros e os temas envolta do sexo, do desejo, da morte e do amor, as personagens que habitam o livro e que fazem referência a gestos do atelier e do lar estão sempre presentes inconscientemente. Deparamo-nos com situações do início da atividade artística em que surgem abordagens que não sabemos ou não compreendemos e optamos por guardar. Mais tarde, essas abordagens voltam e aí entendemos que aquilo que interessa sempre esteve lá, e o provável é que não tenhamos tido a capacidade de desenvolver na altura. *“(...) Aquilo que nos interessa no trabalho, os assuntos que são realmente fundamentais para nós, eles estão lá desde o início mesmo que a gente não saiba. E se tu reparares a coisa da repetição, o personagem que é repetido, uma espécie de página que se repete e que cria um estranho lapso de tempo, digamos assim, ou que sugere um estranho lapso de tempo, ou a personagem*

*que aparece de maneira diferente, eles estão lá desde 97.”* (BARAONA, 2015)

João Pereira também reconhece que existe um núcleo no seu trabalho que permanece ao longo das suas obras, e que identifica-as como suas. Uma linguagem artística pessoal permanente em todos os trabalhos embora mudem até de meios. *“Se eu agora deixar de fazer pintura, se for inteligente suficiente para isso, sei que o núcleo continua lá. Se começasse a fazer vídeo, ou escultura, ou outra coisa.”* (PEREIRA, 2015) Como reconhecer qual é a nossa linguagem artística, o nosso núcleo? *“Não faço ideia. É só uma sensação, não sei. Tem uma relação com essa coisa, é um espaço onde eu chego quando estou concentrado, é só isso. E parece ser sempre o mesmo tipo de coisas.”* (PEREIRA, 2015) Questionado sobre a relação com a audiência, se pensa nela enquanto desenvolve os seus trabalhos ou se isso é uma questão *à posteriori* à obra, o artista partilha *“Eu acho que isso está sempre lá, não é? Porque eu estou a trabalhar num formato apresentável já por si. (...) Acho que isso está sempre como plano de fundo, saber que vou mostrar as coisas. Se bem que não me interessa pensar muito nisso. Só no fim de fazer as coisas é que penso ‘será que isto está perceptível?’ é mais nesse sentido, ‘será que isto se percebe por uma pessoa que não foi a própria que fez?’. E é isso que me faz selecionar determinado tipo de trabalho e esconder outros.”* (PEREIRA, 2015) Aqui, a audiência tem uma grande importância. A pensar nela, o artista decide se deve ou não apresentar certo trabalho dependendo da sua percepção para o futuro público, existe esse tipo de preocupação, já que estas obras também procuram a identificação pela parte do observador. E existe feedback da parte do recetor? O público costuma comentar o seu trabalho, o que é bom porque permite induzir questões que nunca foram abordadas pelo criativo, e que é obrigado a pensar e pode até instigar a uma nova abordagem ou investigação que complementará o trabalho. O próprio processo criativo desperta curiosidade ao ponto de *“(...) questionar como é que eu faço as coisas, de onde partem as imagens, de onde é que elas apareceram.”* (PEREIRA, 2015) e isso leva o artista a questionar e entender o seu próprio processo *“(...) e eu sou obrigado a tentar perceber porque é que é importante ter muitas pinturas na mesma parede (...) ou trabalhar sobre papel, coisas desse tipo que parecem insignificantes mas que depois têm uma influência muito grande no trabalho que é feito.”* (PEREIRA, 2015)



25. Atelier de João Pereira, Caldas da Rainha, 2015.





26. Oficina KAI, Aveiro, 2015.

A KAI trabalha diretamente com a audiência do seu trabalho. O público é importante na medida em que ajuda a entender o que pretendem e necessitam para que a resposta da KAI seja a mais satisfatória. E, para isso, têm uma loja onde expõem os seus produtos e dão a oportunidade ao público de os experimentar de forma a validarem, questionarem, opinarem e adquirirem. Tratando-se de um novo produto no mercado *“É normal que uma pessoa primeiro queira testar, fazer a própria validação (...) e nesta fase processual, se acontecer alguma coisa, só é benéfico para nós que vemos onde é que está a falha.”* (KAI, 2015) Criar uma relação de proximidade entre autor e audiência revela-se, neste caso, fulcral. Oferecem a oportunidade *“de criar tudo a partir do zero, seja a própria forma da prancha, podem desenhar connosco a forma, ou seja, adaptarem a forma da prancha à ilustração e vice-versa.”* (KAI, 2015) O objetivo é *“melhorar a vida dos surfistas, dos longboarders e de todo o ambiente que os envolve”* (KAI, 2015), e isso revela-se na abordagem e preocupação em criar uma relação com o público, apostando na personalização individual *“o cliente sabe o que quer mas nós sabemos como proporcionar essa seleção.”* (KAI, 2015) Questionados sobre o facto do público ter acesso ao seu modus operandi, a resposta é imediatamente positiva e justificada com o facto de as pessoas conseguirem entender as etapas e preocupações que o produto inclui de forma a valorizarem-no.



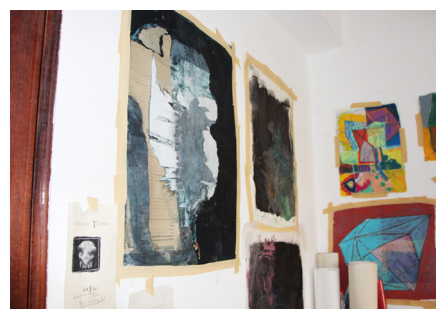
27. Atelier de Eduardo Amorim, Santa Maria da Feira, 2015.

Eduardo, designer de moda, partilha da mesma opinião positiva que a KAI em revelar o seu processo. *“(...) o porquê que aquela peça foi construída, o porquê daquele material, o porquê que funciona daquela forma, irias ganhar outro modo de ver a peça. Não digo que irias ver com os olhos que o criador a vê, mas irias dar valor aquela peça, não só monetariamente.”* (AMORIM, 2015) Isto influencia e pode refletir-se nas próprias vendas, que o criativo tenta combater com as folhas de sala, em cada desfile, onde contém uma breve explicação do que consiste a coleção e materiais que usou de forma a possibilitar a compreensão do público. *“Não me interessa fazer uma coleção muito concetual se as pessoas não vão perceber, não é? Ou seja, a parte da explicação ou a falta dela também é culpa do designer, porque não pode estar à espera que as pessoas estejam sempre informadas (...) Se nós podemos ceder essa informação, porque não?”* (AMORIM, 2015)



O trabalho da artista, Andreia Sofia, relaciona-se com o público na medida em que esta oferece várias opções nas suas composições com formas. “O público pode optar por determinada página, e conjugar com outra.” (SOFIA, 2015) Quando questionada sobre desvendar o seu processo criativo, a artista coloca várias questões como a autenticidade e o plágio, apesar de contrapor com a ideia de que até se pode tentar fazer um trabalho idêntico mas vai ser feito de outra forma. Cada pessoa é diferente e tem a sua linguagem própria. O que realmente a preocupa é a possibilidade da obra perder o mistério ao tornar público a sua execução. Em simultâneo, avalia a questão nas duas vertentes, enquanto artista e público que também é perante os outros. “Eu não gosto de mostrar, mas isso sou eu. Mas depois gosto de saber os outros processos. Por um lado sim, por outro não.” (SOFIA, 2015) Admite que essa revelação do *modus operandi* aproxima a audiência do artista, na medida que este consegue compreender como é a produção. “(...) quando apresentava o trabalho, as pessoas perguntavam muitas vezes se aquilo tinha sido com o computador, ou se tinha construído algum mecanismo. E eu explicava (...) e comentavam ‘que paciência!’ (...) Isso vai aproximar, se for realmente interessante, e se tu partilhares como fazes (...) Talvez seja uma boa abordagem para um início de trabalho, ires partilhando, aproximando as pessoas (...)” (SOFIA, 2015)

O autor é questionado sobre a audiência ter acesso ao seu processo de criação, o que levanta outras questões. De que forma se partilha essa informação? Que alterações vai ter na relação entre audiência e autor? A obra será demasiado exposta na medida em que o processo é desvendado? Ou vai estimular o interesse da audiência?



28. Atelier de Andreia Sofia, Marco de Canaveses, 2015.



29. Andreia Sofia, 2015.



30. Eduardo Amorim, 2015.



31. KAI, 2015.

## 5. Notas Biográficas dos Criativos Entrevistados

**Andreia Sofia**, nasceu em 1992 no Marco de Canaveses. Em 2013, licenciou-se em Artes Plásticas na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. Vive e trabalha em Leiria. Expõe desde 2010.

<http://andreiamonteir5.wix.com/semnome>

**Eduardo Amorim**, nasceu em 1992 em Santa Maria da Feira. Em 2013, licenciou-se em Design de Moda na Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos. Frequenta, na mesma instituição, o mestrado de Alfaiataria Masculina. Apresentou a sua primeira coleção no concurso português Acrobatic e em 2014 foi um dos vencedores do concurso de novos criadores no espaço Bloom do Portugal Fashion. Venceu também o Concurso Europeu da ACTE -RMI Moda Itália, em Riccione, Itália.

Vive e trabalha em Santa Maria da Feira.

<https://www.facebook.com/EduardoAmorimAtelier>

**KAI** é constituída pelo José, Gonçalo e Paulo.

José Nogueira nasceu em Santa Maria da Feira, em 1992. Em 2013 licenciou-se em Design na Universidade de Aveiro. Frequenta, na mesma instituição, o mestrado em Design de Comunicação. Vive e trabalha na Figueira da Foz.

Gonçalo Ferreira nasceu em Pardilhó, em 1992. Em 2013 licenciou-se em Design na Universidade de Aveiro. Frequenta, na mesma instituição, o mestrado em Design e Engenharia de Produto. Vive e trabalha na Figueira da Foz.

Paulo Teixeira nasceu em Torres Novas, em 1986. Em 2013 licenciou-se em Design na Universidade de Aveiro. Frequenta, na mesma instituição, o mestrado em Design e Engenharia de Produto. Vive e trabalha em Aveiro.

<https://www.facebook.com/KAI-Woodsurfboards-213877215449945/>

**Isabel Baraona**, nasceu em 1974 em Cascais. Em 1996, conclui o curso de Introdução à Escultura, Pintura, Vidro e Desenho pelo Centro de Arte e Comunicação Visual (AR.CO), em Lisboa, e em 1997 o bacharelato em Artes Decorativas pela Escola Superior de Artes Decorativas na Fundação Ricardo Espírito Santo Silva, em Lisboa. Em 2002 licencia-se em Pintura e Pesquisa Tridimensional na Ecole Nationale Supérieure des Artes de La Cambre na Bélgica, e em 2006 faz uma pós-graduação em Pintura pela faculdade de Belas Artes de Lisboa. Doutorada em Belas Artes pela Universidade Politécnica de Valência, Espanha, com uma tese sobre a diferenciação entre auto-retrato e auto-representação no século XX. Em 2013, no âmbito de um pós-doutoramento, foi bolseira da Universidade Rennes onde desenvolveu uma investigação que deu origem ao projecto Tipo.pt, um arquivo online sobre livros de artista e edição de autor em Portugal; sendo ainda co-editora de Portuguese Small Press Yearbook uma edição anual sobre o assunto. Nesse mesmo ano fez uma residência na Columbia College em Chicago, através de uma colaboração informal com o JAB – Journal of Artists' Books desde 2011. Desde 2003, é docente na Escola Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha. Expõe desde 2001.

[www.isabelbaraona.com/](http://www.isabelbaraona.com/)

**João Pereira**, nasceu em 1992 em Leiria. Em 2013, licenciou-se em Artes Plásticas na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. Frequenta, na mesma instituição, o mestrado de Artes Plásticas. Vive e trabalha nas Caldas da Rainha. Expõe desde 2013. Em 2015 foi artista residente na Bienal da Maia. <http://joaogabrielpereira.blogspot.pt/>



32. Isabel Baraona, 2015.



33. João Pereira, 2015.



# CAPÍTULO I I



## PROJETO

A componente prática do projeto resulta num artefacto físico que inclui registos fotográficos e entrevistas dos cinco criativos, nos seus espaços de trabalho, estudados na componente teórica.

É apresentada a questão “*Que interferência tem o conhecimento do processo criativo na compreensão do produto final?*” aos indivíduos criativos. Para além da questão que é refletida, abordam-se temas como a relação entre criativo, espaço de trabalho e processo criativo.

Os autores são confrontados com a possibilidade de tornarem públicos os seus processos de criação e até os seus ateliers. Como é que encaram esta possibilidade? Que alterações na relação entre artista e audiência resultariam desta ação?

Com um intuito de uma melhor comunicação entre estes dois agentes, criativos e audiência, o artefacto aborda questões da ordem da privacidade criativa e revela um conjunto de conversas genuínas que despoletam questões e respostas para ambos, neste universo reservado.

*Palimpsesto* resulta num artefacto que apesar de funcionar como meio de divulgação destas questões, assume um carácter íntimo. Assume o formato A5 como o comum *sketch* dos criativos, capa dura preta e com elástico. São assumidas as ideias interligadas a este objeto como um diário, um bloco pessoal onde os autores costumam registar as suas ideias. As guardas como vínculo desta interação entre indivíduos criativos têm uma intervenção plástica onde está retratada a metodologia deste processo: os registos visuais realizados pelo agente inserido na comunidade artística.

No interior do artefacto, existem cinco cadernos soltos com a costura visível. Cada caderno aborda um criativo através de registos fotográficos do seu espaço de trabalho e a entrevista correspondente. Debatem a mesma questão, mas funcionam individualmente. No meio de cada caderno, existe ainda uma página inteira com um registo fotográfico a cores do artista como um destaque, de forma a observarmos, em grande plano, o espaço de trabalho

de cada um.

Cada caderno, na capa, tem uma ilustração que reconhece a identidade do indivíduo entrevistado, através de um outro registo plástico resultante da conexão entre entrevistador e entrevistado.

O propósito do projeto *Palimpsesto* é, para além de conhecer a posição de cada um em relação à questão exposta, revelar os espaços de trabalho destes criativos, os seus processos, a relação que mantêm com o público e criar uma aproximação, uma comunicação e até compreensão da audiência perante a atividade criativa.

Estando a investigar um tema como os processos criativos, faz todo o sentido existir um próprio registo de processo de criação deste mesmo artefacto. Acompanha o artefacto um registo em A3 com fotografias captadas ao longo da incubação deste projeto, revelando o próprio espaço de trabalho e o processo criativo. Estas foram partilhadas publicamente através do *hashtag* *#thesipalimpsesto* nas plataformas *facebook* e *instagram*.

Esta informação será complementada com a plataforma online que, terá mais conteúdos disponíveis como registos audiovisuais das entrevistas.





34. Artefacto *Palimpsesto*, guardas e cadernos, 2015.



35. Artefacto *Palimpsesto*, guardas e cadernos, 2015.



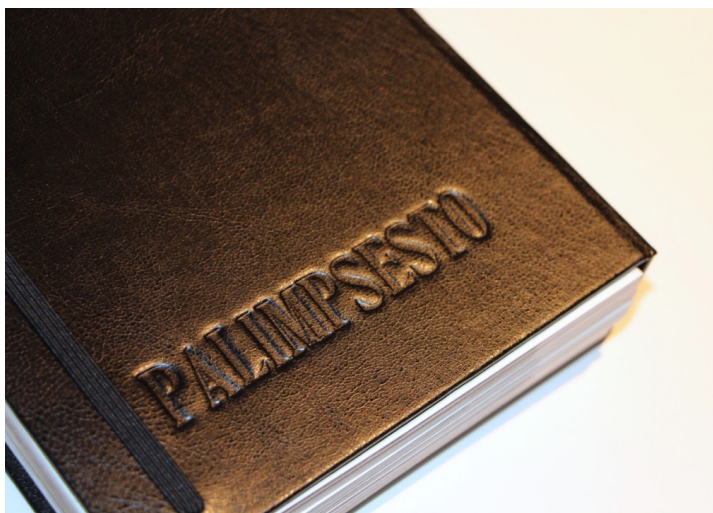
36. Artefacto *Palimpsesto*, guardas e cadernos, 2015.



37. Artefacto *Palimpsesto*, guardas e cadernos, 2015.



38. Artefacto *Palimpsesto*, capa, 2015.



39. Artefacto *Palimpsesto*, gravação, 2015.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente projeto desenvolveu-se com o intuito de explorar a questão:

Que interferência tem o conhecimento do processo criativo na compreensão do produto final?

A investigação resultou num intercâmbio de pensamentos, num artefacto físico que compila os testemunhos dos criativos questionados sobre a relação do processo criativo com o artista e a audiência, dando origem a um objeto exploratório do tema.

Questionámos os criativos relativamente à hipótese de partilharem o processo criativo com a audiência e as consequências desse gesto. Interrogar, questionar, formular um problema é mais importante que o solucionar. (EINSTEIN, 1938)

Foi perceptível, na visita aos cinco ateliers, a diferença enquanto espaço físico, a relação que o autor mantém com este e a importância do ambiente de trabalho, assim como os ritmos, os métodos e os processos que diferem de criativo para criativo. Daí a resposta à questão não ser unânime, e dependente de premissas.

Os criativos consideram essencial a relação entre artista e audiência. Dependendo do trabalho em questão, se não interferir com questões premeditadas que pretendam criar certas relações com o observador, defendem que o facto de a audiência ter acesso ao processo é benéfico no ponto em que existe uma aproximação entre os dois pólos e uma maior compreensão que atinge até o seu próprio papel na sociedade. Até quando a opinião é de recusa, o autor está a questionar-se de que forma não vai prejudicar o observador, não vai alterar, acidentalmente, a experiência da audiência. Ou ponderam de que forma esses acontecimentos tão íntimos contribuirão para uma melhor compreensão do objeto pelo público. Isto, sustenta o facto do criativo pensar sempre, até inconscientemente, na experiência do público como recetor das suas ideias. *“É sempre muito interessante perceber que um trabalho, a ideia que lhe está subjacente, de*

*certa forma só fica concluído no momento em que é visto por alguém. Mal ou bem, esse momento de acolhimento é sempre relevante.”* (ARAÚJO, citado por COSTA 2015:114)

Mais do que uma resposta, a questão foi levantada e refletida com estes cinco indivíduos criativos com diferentes experiências, que resultou em muitas trocas de ideias e despoletou novas questões e novas abordagens, como acontece nos processos criativos.

*“Interessante é saber o que nos faz criar mais, o que propicia a aparição de ideias novas e radicais, o que favorece e estimula o pensamento criativo de indivíduos e grupos.”* (TSCHIMMEL, Katja, 2011:7)

## DESENVOLVIMENTOS FUTUROS

*Palimpsesto* pretende tornar-se um editorial físico periódico semestral, com atualização diária através de uma futura plataforma online com acesso às entrevistas audiovisuais dos artistas já entrevistados e futuros criativos, com registos fotográficos dos seus espaços de trabalho e processos criativos.

Pretende continuar a reunir as etapas do próprio processo de criação do *Palimpsesto*, no “*Modus Operandi*”, que faz todo o sentido em partilhar o processo de criação de um projeto que pretende revelar processos de produção de um objeto.

E por fim, dar continuidade à investigação da questão “*Que interferência tem o conhecimento do processo criativo na compreensão do produto final?*” abordando uma segunda lógica triangular que se define com a abordagem do processo criativo segundo a posição do indivíduo na audiência.





## BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Hanna (2010). *O processo de criação artística de ilustradores de livro de imagem sem texto*. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. ISBN 85-209-0480-7

COSTA, Diogo Freitas. *Atelier*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2015. ISBN 978-989-8662-91-0

D'OREY, Carmo. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007. ISBN 978-972-576-470-1

LIMA, F. Cardoso (2007). *O atelier enquanto lugar e processo de criação artística*. Universidade de Aveiro.

MANO, Vinicius; ZANGALO, Nelson (2009). *Criatividade: sujeito, processo e produto*. Universidade do Minho.

MATA, Margarida. *O artista respingador de colecções*. Revista 4:. Lisboa. ISSN 359893/13. Vol.2: (2013) 16-19.

MORAIS, Fátima (2004). A pessoa e o processo criativo: análises e testemunhos de inventores independentes portugueses. Revista Comunicação da Ciência. Vol. 6, 235-256.

MUNARI, Bruno. *Artista e Designer*. Lisboa: Edições 70, 2004. ISBN 978-972-44-1680-9

QUINTELA, Pedro. *Criatividade, cultura e economia*. Revista 4:. Lisboa. ISSN 359893/13. Vol.3: (2014) 14-17.

SANTOS, Maria (2004). *A criação artística e o processo criativo*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

SEABRA, Joana (2007). *Criatividade*. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra.

SMITH, Kery. *How to be an explorer of the world*. Londres: Penguin Group, 2008. ISBN 13918-0-399-53460-7

SMITH, Kery. *This is not a book*. Londres: Penguin Group, 2009. ISBN 978-1-846-14444-8

TAVARES, Gonçalo M., Atlas do Corpo e da Imaginação. Alfragide: Editorial Carminho, 2013. ISBN 978-972-21-2656-4

TSCHIMMEL, Katja. *Processos Criativos: A emergência de ideias na perspectiva sistémica da criatividade*. Porto: Edições ESAD - Escola Superior de Artes e Design, 2011. ISBN 978-972-98303-6-5

VERAS, Eduardo (2006). *Entre ver e enunciar: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes.

## WEBGRAFIA

ARTECAPITAL. Disponível em <http://www.artecapital.net/snapshot-15-joao-jacinto> [Acedido em 23 de Julho de 2015]

ATELIER. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=otUseBzqlxk> [Acedido em 02 de Junho de 2015]

BALONAS, Sara (2013) *Criatividade: modos de usar*. Jornal Público. Disponível em <http://www.publico.pt/sociedade/noticia/criatividade-modos-de-usar-1595830> [Acedido em 16 de Outubro de 2014]

DESIGN THE FUTURE. Disponível em [http://www.designthefuture.pt/discover\\_job.aspx?e=57#bio](http://www.designthefuture.pt/discover_job.aspx?e=57#bio) [Acedido em 14 de Julho de 2015]

DICIONÁRIO PRIBERAM. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/palimpsesto> [Acedido em 10 de Setembro de 2014]

GALESSO, Laerto. O processo criativo. Disponível em <http://www.abra.com.br/artigos/54-o-processo-criativo> [Acedido em 16 de Março de 2015]

MELLO, Regina Lara. *Processos criativos de artistas visuais*. Revista Trama Interdisciplinar. Vol.3. Nº1. (2012). Disponível em <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/issue/view/190> [Acedido em 10 de Outubro de 2014]

OBSERVADOR. Disponível em: <http://observador.pt/videos/atualidade/atelier-12-espacos-12-artistas/> [Acedido em 4 de Junho de 2015]

PORTELA, Bruno (2012) *Processo criativo e a expressão artística*. Disponível em <http://www.psicologiamsn.com/2012/02/processo-criativo-e-expressao-artistica.html> [Acedido em 20 de Outubro de 2014]

PROCESSO CRIATIVO. Disponível em <https://vimeo.com/33397820> [Acedido em 3 de Dezembro de 2014]

RÁDIO RENASCENÇA. Disponível em: [http://rr.sapo.pt/informacao\\_detalhe.aspx?did=190023&fid=1](http://rr.sapo.pt/informacao_detalhe.aspx?did=190023&fid=1) [Acedido em 09 de Junho de 2015]

SALLES, Cecília . *O processo criativo de Iberê Camargo*. Disponível em <http://www.ateliarterrestauracao.com.br/> [Acedido em 20 de Abril de 2015]

SILVA, Anna; RODRIGUES, Vanessa. *Processos criativos 2DIE4*. Revista Z Cultural. Vol.1. Disponível em <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/revista-on-line-processos-criativos-2die4/> [Acedido em 11 de Novembro de 2014]

VALE, João Pedro. Disponível em [http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&ID=m02\\_19990059](http://www.joaopedrovale.com/jpv.aspx?Lang=PT&ID=m02_19990059) [Acedido em 15 de Janeiro de 2015]

## ANEXOS

### 1. Entrevista Isabel Baraona, artista plástica

#### O projeto TIPO.PT.

O TIPO.PT nasce de uma série de encontros. Eu sou uma das fundadoras da Oficina do Cego e, para mim, foi uma etapa muito interessante e importante, embora já os tenha abandonado. A Oficina permitiu-me encontrar pessoas que eu já comprava livros deles mas não conhecia. Eu vivi fora alguns anos e encontrei muita gente que andava a fazer livros. O que aconteceu foi que se gerou ali uma certa energia, começamos a organizar as conferências *O que um livro pode*, que egoisticamente a primeira programação foi feita como pretexto para eu encontrar pessoas com quem eu queria conversar. Eu já conhecia o trabalho da Carla Filipe alguns anos e foi muito interessante recebê-la cá. As conferências são realizadas com quatro amigos: sou eu, a Cláudia Dias que ainda está na Oficina do Cego, o David Guéniot e a Patrícia Almeida. Eles são um casal e têm uma editora que se chama GHOST. E mais tarde juntou-se a nós a Filipa Valadares que é a fundadora da STET. E apesar de não termos meios, porque não temos orçamento devido a DGArtes ser uma miséria, o que existe no panorama como apoio e concursos são extremamente complexos, mas a verdade é que vamos conseguindo organizar-nos. E depois aconteceu esta coisa maravilhosa da Catarina Figueiredo e eu contactarmos, por razões diferentes, o Brad Freeman. Em 2008, foi o primeiro contacto e o Brad fez uma resenha muito exaustiva sobre os meus livros que saiu para o JAB 30. O Brad Freeman, apesar de nós não nos conhecermos, pediu à Catarina para me fazer uma entrevista e, portanto, eu enviei uma série de livros e fizemos um guião que depois ele pediu à Karol Shewmaker para elaborar um artigo crítico. Ela é crítica, achei muito interessante o que ela escreveu sobre as minhas edições e é claro que isto cria um lastro, não é? Íamos conversando sempre por email porque eu só o conheci depois do JAB estar pronto. O Brad escreveu-nos um email muito curioso que eu guardo ainda hoje que é *“Eu não conheço nada de Portugal, não conheço nenhum artista português, se existem livros de artista em Portugal façam-me uma proposta.”* A Catarina e eu trabalhamos furiosamente para reunir e fazer um número inteiro que fosse representativo daquilo que se passava por cá.

E a verdade é que apesar do desenho e da prática artística para mim ser o mais importante, a investigação que nós chamamos teórica e investigação prática para mim não são duas coisas em separado, são duas coisas numa só. Com a Catarina começamos a notar que havia imensa gente a trabalhar, mas é muito difícil arranjar informação sistematizada e então a ideia do arquivo começou a ganhar forma. Curiosamente eu ganhei uma bolsa para a Universidade de Rennes que tem uma biblioteca especializada, eles têm um programa de pós-doutoramento muito aberto, eu fui para lá trabalhar seis meses e o arquivo ganhou forma. Muito influenciado por aquilo que eles têm lá, porque eu realmente aprendi imenso. Eles já estudam livros de artistas há décadas, eles têm uma ótima coleção do Fraque. Fui à biblioteca do Kandinsky no Pompidou e eles têm uma coleção que eu acho que não existe nada sequer de semelhante nem em Serralves, nem na Gulbenkian. E, realmente, o arquivo faz-me sentido, por exemplo no Cabinet du livre d'artiste uma coisa que me deixou um pouco aborrecida é que me apercebi que às vezes até existem autores portugueses que estão bem representados lá fora mas que não estão catalogados como artistas portugueses. Eu fui imigrante a minha vida inteira, não tenho nenhum nacionalismo profundo, não sofro de uma espécie de patriotismo exacerbado, mas acho que o panorama é bom e vale a pena dizer que há um panorama em Portugal que é diverso, interessante e que tem a mesma qualidade do que se vê lá fora.

#### **O livro de artista.**

Claro, livro de artista embora seja “de artista”, eu acho que a categoria é tão elástica que embora a Catarina e eu também usamos muito o termo *small press*, que não tem uma tradução fiel em português, não é uma pequena tiragem, não é uma pequena impressa, enfim a tradução não é muito feliz. Mas tem tanto a ver com o livro de artista como com *small press*, porque às vezes as fronteiras que é o que eu realmente gosto nestes projetos, é quando tu não consegues definir a categoria. A maior parte dos projetos que eu própria compro não há um label, não há uma etiqueta. E portanto o arquivo nasce porque eu estive seis meses fora da ESAD com tempo, com disponibilidade, num sítio onde tinha a biblioteca do Cabinet du livre d'artiste e do Fraque que tinha edições lindíssimas, do Penalva que por exemplo não estão nem em Serralves nem na Gulbenkian e estão em França. Comecei a trabalhar muito

com o aconselhamento deles porque há questões muito práticas, direitos de autor. As fichas técnicas tiveram duas ou três versões, no início eram só edições depois percebi que era muito problemático porque surge a questão o que se fazia aos periódicos e às coleções. Portanto o arquivo naqueles seis meses foi desenvolvido, talvez não da maneira mais estruturada de trabalhar mas foi intuitiva e é aquela que eu sei. Eu não sou historiadora, sou artista plástica, portanto esta parte da intuição conta muito e bem ou mal a coisa vai funcionando. Entretanto a Catarina e eu sabíamos que o arquivo que existe é virtual e não físico. No início começamos a catalogar as nossas próprias coleções. A Catarina é uma colecionadora com uma coleção vastíssima, a minha biblioteca é um terço daquilo que ela tem, mas as nossas bibliotecas complementam-se. Começamos a fazer fichas técnicas, a contactar pessoas que já tínhamos trabalhado e, mais uma vez, com quem também queríamos contactar e as pessoas agora enviam-nos fichas. E o critério é claro: as coisas têm que existir, ou seja, têm que estar publicadas, nós não fazemos fichas de projetos, tem que ser um múltiplo porque mesmo que eu tenha alguma resistência às etiquetas, o livro único, a edição de luxo, o livro-objeto que já toca a escultura, por exemplo o Carlos Nogueira tem uns livros-objetos, objetos que ele chama livros que eu acho maravilhosos, mas não tem o mesmo tipo de circulação de público. Conceptualmente ele não é nem feito nem divulgado da mesma forma que estas coisas que são em papel e que tu tocas e vendes, não é da mesma família. Tem que ser um múltiplo. A Catarina e eu vamos coletando a informação e mais tarde gostávamos de fazer um arquivo com livros únicos. Mas a questão é que este arquivo TIPO.PT só tem dois anos e estamos a descobrir tanta coisa, já é tão difícil conseguir arranjar tempo, porque a informação é muita. Felizmente temos muita gente a aderir e já é tão difícil fazer a gestão agora que começar outro projeto não seria bom nem viável, não seria sério sobretudo. Não é possível ter um empenho constante quando eu dou aulas e tenho a minha prática e a Catarina tem um emprego das nove às seis horas, não é possível fazer dois projetos com esta envergadura.

Mas à partida nós sabíamos que para além deste lado virtual, de uma espécie de biblioteca que não existe fisicamente, nós queríamos fazer uma publicação. O primeiro foi este, tirei dois porque nós trabalhamos com o Luís Henrique que tem formação em Pintura, que é tipógrafo e é um excelente

ilustrador. Fizemos o miolo todo igual, o Luís fez uma composição tipográfica mas todas as capas são diferentes. Se fores ao site vais ver outras capas. As cores são diferentes, ele fez umas misturas de cores engraçadas e também trabalhamos com ele porque foi um dos fundadores da Oficina do Cego e neste momento faz parte do Homem do Saco que é uma oficina tipográfica. E a ideia deste anuário que tem um nome inglês porque a Catarina e eu temos esta ambição porque eu vivi muitos anos fora, estudei fora e temos esta ambição de internacionalizar o projeto. Mais uma vez a nossa ambição é muito utópica porque não temos apoios, mas um bocadinho como o Cabinet du livre d'artiste. Entretanto eu fui a Chicago e tive quinze dias em residência na Columbia College e eles também têm um acervo incrível, quer dizer os exemplos que eu vi lá fora levam-nos a tomar esta decisão que é sobre o panorama português, o nome é inglês porque é mais fácil depois de divulgar. Os anuários são temáticos e depois existem umas rubricas que são fixas, portanto todos os anos o anuário terá uma compilação diferente de textos, mas as rubricas são todas as edições que saíram naquele ano, todos os periódicos, toda a literatura que saiu naquele ano sobre o livro de artista, as feiras, um apanhado geral sobre as novas lojas que abriram sobre o assunto, portanto estas rúbricas ajudam a mapear o que vai acontecer.

A ideia de ter capas diferentes foi muito engraçado e correu muito bem, este ano era sobre coletivos e para não estarmos a privilegiar nenhum dos coletivos, a Catarina pediu-me para ser eu fazer a capa. E eu propus à Catarina uma capa, se tu reparares, a capa é um sistema muito simples: ela é impressa frente e verso com os mesmos desenhos, só que metade é encadernado com um desenho de um lado, e a outra metade com o desenho do outro. No fundo, sem gastares mais dinheiro do que o necessário, tens duas capas e as pessoas escolhem aquela que gostam mais. Eu tinha feito algo semelhante para o JAB, porque o JAB também tem estes desenhos cá dentro e isto de alguma maneira tem um diálogo muito forte com o meu trabalho, porque muitas vezes o fim volta ao início, uma espécie de procissão como eu lhe chamo por vezes.

Sobre o TIPO.PT não sei se te posso dizer mais alguma coisa em concreto. Nós temos tentado continuar, dentro do possível, agora com muito menos tempo. Não sei se sabem, mas o Rodrigo convidou-me para coordenar o curso, ou seja, tenho cada vez menos tempo para estas coisas, mas duas vezes



por ano – é a promessa que a Catarina e eu mantemos – atualizamos o site. E fizemos uma contagem há pouco tempo e temos mais de trezentas fichas em português. As traduções é que estão a ficar um bocadinho para trás. Nós agora concorremos a um apoio com o objetivo de contratar um tradutor para garantir a qualidade. Lá está é uma questão de empenho e seriedade e estamos à espera dos resultados.

O país é minúsculo, mas entre Porto e Lisboa há uma estranha rivalidade. Para mim, é estranha porque eu vivi muito tempo fora, portanto, não percebo muito bem de onde é que isso vem, nem me interessa explorar. Mas há imenso essa coisa, e no Porto, só o que os Arara fazem é um projeto extraordinário. E a Dama Aflita que já trabalham há tanto tempo nisto. Há muitos projetos e existem vários problemas que o arquivo no fundo tenta colmatar algumas falhas: tu estás no meio académico, estás a fazer o mestrado, tu sabes que se as coisas não são documentadas, por muito boas que sejam, é como se não existissem, porque daqui a dez anos ninguém se vai lembrar. Portanto, quem é que documenta o quê? Eu acho que a universidade tem um papel importante aqui e eu não tenho esta ideia que as belas artes ou as artes plásticas são pintura ou escultura. Para mim, a coisa é muito mais alargada, a partir do momento que a Rosalind Krauss usa o termo expandido todas as fronteiras são passíveis de serem apagadas. Eu estou a dizer uma coisa de forma simplista mas que é bem mais complexa. E o livro de artista é transversal, toca uma série de áreas e existem imensas tipologias como a fotografia e o texto, o desenho e a ilustração, e há artistas que produzem textos, ou há artistas que brincam entre o livro de artista e o catálogo. Outros servem de repositório para performances. Quer dizer é tão plástico como o suporte, mas é muito efêmero porque como são tiragens muito pequenas facilmente a coisa se dissemina e desaparece.

Como nós não temos uma verdadeira coleção dedicada a Portugal, a Gulbenkian há uns anos começou a comprar mais livros de autores portugueses, Serralves tem uma excelente coleção, mas não é direcionada só para artistas portugueses.

O arquivo tenta um pouco colmatar essa ausência de informação.

As únicas etiquetas que existem são edições e se reparares edições não são livros, porque nós incluímos postais e posters, e periódicos e coleções. O único sistema de classificação é esse. Se é fanzine ou livro de artista isso para nós está em segundo plano até porque, por exemplo, há classificações muito ambíguas. A Câmara Forte, a certa altura, fez aquele livro muito grande e convidou alguns dos fotógrafos para fazerem publicações a partir daquele acervo de imagens e eles chamam aquilo de fanzines. Eu não sei se conheces os livros, mas são de uma qualidade bastante luxuosa, e quando se pensa em fanzines ... Eu nunca chamaria aquilo de fanzine. Até entre o que o artista diz ou o editor diz que é e a aparência que o objeto tem, os aspetos formais, a escolha do papel, formato, entre outros, às vezes pode haver um inequívoco. Portanto, nós fugimos disso a sete pés.

Assumidamente nós não somos historiadoras, portanto sistematizar sim, mas com liberdade suficiente para errar também.

#### **O JAB 35.**

O JAB 35 foi o JAB fruto da minha residência na Columbia College, como tive seis meses fora pude aceitar o convite do Brad e então fui quinze dias para Chicago e foi extraordinário. Eles têm um atelier maravilhoso e fiz esta espécie de caderno, foi muito bom! Eles têm uma coleção de zincogravuras absolutamente extraordinárias são milhares e milhares, não estou a exagerar são centenas de gavetas de armários e de caixas com zincogravuras de várias épocas, os *memento mori*, eletrodomésticos, coisas que nós não sabemos o que é que são. Zincogravuras relacionadas com a medicina e com o estudo das ciências, zincogravuras para ilustrar assuntos ligados com a meteorologia como a direção dos ventos ou as águas. Era um mundo e eu diverti-me imenso a imprimir e a ver o que ia fazer com aquilo porque tive mesmo a trabalhar. Ia com um projeto que não era viável e portanto decidi pegar em algumas matrizes que eram estas palavras e decidi usar o acervo deles que era impressionante e fascinante para refazer a minha ideia original. Aprendi muito e tenho uma espécie de sentimento de gratidão para com o Brad Freeman, porque ele acolheu muito bem o meu trabalho, o TIPO e esta residência também. É um pouco como eu te dizia é ver o que se faz lá fora de bom, eu diria até do melhor que há nos livros de artista. A Collumbia

College tem duas *idoubergs* só para offset, depois têm uma sala só para a tipografia, têm noutro edifício uma sala do tamanho do meu apartamento só para a gravura e outra só para a serigrafia. Nós temos boas oficinas, mas as condições de trabalho que eles têm são mesmo excepcionais. Porque cada oficina é separada, embora possas desenvolver um projeto em que uses várias oficinas. Só que realmente tudo o que eles tinham só ali no *Center for Book and Paper Arts* já era tão vasto que eu fui visitar as outras mas fiquei só ali. Eu nunca tinha visto uma coleção de zincogravura com esta diversidade. Uma das coisas que eu adorei nas zincogravuras relacionadas com as ciências, eu até usei uma gravura dos pulmões em que tu tinhas as três layers de cor: o azul, o vermelho e o amarelo, e depois tens o preto, e então tens as plaquinhas de madeira com aquele desenho muito fininho, e depois tens *blue, yellow*, para depois fazeres a sobreposição e aquilo dá certo. Claro que se tu imprimires só uma fatia e alterares a cor, o resultado final é completamente diferente já não tens um pulmão, tens uma mancha abstracta, tens uma coisa que não tem leitura, e para mim é interessante.

No TIPO.PT, a Catarina Figueiredo e eu dividimos a tarefa da seguinte maneira como eu tinha aqueles seis meses o arquivo foi da minha responsabilidade até porque como eu visitei estas coleções em França, evidentemente tornava-se mais fácil ser eu a iniciar. Ela ajuda nas traduções. O anuário *Portuguese Small Press Yearbook* é da responsabilidade dela e eu ajudo nas traduções. Claro que faço outras coisas, fiz a capa e ajudo a contactar as pessoas, mas digamos que na divisão de tarefas cada uma leva avante a sua parte do projeto que estão sempre em diálogo, porque o que eu recolher para o TIPO.PT vai para o anuário e o que ela encontrar para o anuário de alguma maneira reverte para o TIPO.PT. Toda a informação que recolhemos partilhamos de uma maneira informal e intuitiva. Assim, não há sobreposição de tarefas, no fundo também tem a ver com isso.

De certa maneira foi por isto que eu escolhi fazer este projeto com ela, e não com a Oficina, porque eu não sei se tens experiência de associações, mas muita gente depois torna-se um bocadinho cacofónico e torna-se difícil de fazer a gestão das ideias dos outros e dos egos também e, por isso, achei melhor trabalhar com uma pessoa que tenho absoluta confiança, que tem o mesmo interesse que eu, que tem uma magnífica coleção que como ponto de

partida já é ótimo e também com quem eu poderia dividir despesas. Porque o projeto como te disse não é apoiado, mas vamos ver, eu sou muito teimosa!

**Isabel Baraona.**

Eu sempre gostei de livros e sempre gostei de ler. E sempre li muito mesmo quando era criança. E gosto daquela coisa de estares enroscada a ler, gosto daquela coisa tátil. E quando andei no Arco, era semi-adolescente e não era muito séria, mas tive um professor ótimo a desenho que era o Miguel Branco e a certa altura pediu-nos um projeto pessoal para desenvolvermos fora das aulas. E então como eu gosto muito de ler, fui buscar poemas e tinha uma paixoneta por um poeta que já faleceu que era o Alberto e, então, isto é uma coisa de 1997. Comecei a fazer uns cadernos que imprimia, recortava e posso dizer que o primeiro projeto mais autoral, que não tinha a ver com um exercício concreto mas com coisas que eu gostava foram estes cadernos. E depois isto correu bem e o Miguel gostou e tive umas conversas ótimas com a Fernanda Fragateiro porque ela andou a fazer uns cenários para um espetáculo. Continuo a fazer outros cadernos, surgem os recortes que voltam a aparecer mais tarde, e as palavras, andava a colecionar palavras. E curiosamente, só muitos anos mais tarde quando acabei os livros de cores é que percebi, e talvez quando concluíres o mestrado é capaz de te acontecer uma coisa semelhante, que aquilo que nos interessa no trabalho, os assuntos que são realmente fundamentais para nós, eles estão lá desde o início mesmo que a gente não saiba. E se tu reparares a coisa da repetição, o personagem que é repetido, uma espécie de página que se repete e que cria um estranho lapso de tempo, digamos assim, ou que sugere um estranho lapso de tempo, ou a personagem que aparece de maneira diferente, eles estão lá desde 97. E aliás, quando eu fui para a Bélgica, eu guardo este com muito carinho, porque este fez parte da minha prova de entrada. Eu gosto de papel, portanto, eu guardo os restos de papel todos, eu vou colecionando coisas e não sei se vou usar ou não, e depois num dia de raiva vai tudo para o lixo, e volto a colecionar tudo outra vez. E no exame de entrada tinha várias etapas, eram provas de desenho, desenho nu durante uma tarde, umas entrevistas e também nos pediam uma espécie de projeto pessoal para desenvolver durante uma semana. E eu fiz este caderno e depois na escola fiz mais. Nunca fiz como projetos finais mas fiz muitos para desenho, tínhamos uma disciplina de cor em que andei a

fazer tudo em função do capuchinho vermelho, tínhamos um exercício para fazer sobre cores primárias, complementares e tons de cinzento e eu resolvi aquilo tudo para uma ilustração do capuchinho vermelho, e depois pus tudo na gaveta. Porque em parte não percebia até onde aquilo podia ir, sabia que aquilo era importante mas não sabia bem como ia desenvolver.

Há aquela coisa pragmática que é: acaba-se a escola e tem que se pagar contas e casa, a vida é difícil e eu não tive grande apoio, tive não sei quantos trabalhos ao mesmo tempo. Eu continuava a desenhar, mas não tinha tempo para desenvolver as coisas com a mesma cabeça e com a mesma disponibilidade. Vim para Portugal e depois comecei a fazer o doutoramento. Vocês sabem que houve alterações e os professores com Bolonha para além do mestrado tinham que ter o doutoramento. E eu meti-me nisso porque eu gosto de dar aulas, eu queria continuar a dar aulas e, portanto, eu sabia que o tinha que fazer. Fiz e encarei-o como uma tarefa que tinha que cumprir. Fiz o doutoramento em Espanha e o meu tema era *Auto-retrato e auto-representação do século XX* e a minha orientadora pediu-me um projeto prático. E é muito difícil, porque não pode ser uma ilustração do tema e eu não sabia muito bem como é que havia pegar naquilo. Fui buscar os meus livros, e pensei que não queria fazer livros únicos, ainda por cima todos os casos de estudo que eu andava a arranjar eram sempre múltiplos portanto o *click* é evidente.

#### **Processo criativo.**

Curiosamente, em 2008, fiz uma exposição na Bélgica e vendi a exposição quase toda. Vi-me com um certo montante inesperado nas mãos, o que também é muito bom e raro, e por isso comecei a fazer estes cadernos que eu sabia que era uma coleção que são os livros de cor. Este é o vermelho, o azul, há o *Is this me?* que seria o livro branco, o de grafite que é o cinzento e o negro. Tu pediste-me o azul e o vermelho, e eu achei muito interessante porque dos cinco cadernos são os que partilham mais personagens. Eu não sei se fizeste essa escolha propositada ou se foi uma intuição da tua parte. Uma boa intuição porque dos cinco são os que partilham mais personagens e páginas semelhantes.

Eu comecei a desenhar. Desenhar eu nunca paro e eu desenho muito até porque há uma vertente terapêutica nisso e também rasgo muito, eu desenho

muito, rasgo quase tanto como desenho e guardo muito pouca coisa no fim. Quando comecei a desenhar eu sabia que isto era para ser impresso, eu sabia que queria fazer uma coleção, tinha que estar ligado com o auto-retrato e a auto-representação mas eu não queria falar de mim, eu queria partir de uma ficção. Portanto, quais são os temas comuns? Aquela coisa fundamental que é o amor e a morte, o sexo, o desejo, a morte como transformação. O livro cinzento, se reparares, tem uma série de tarefas domésticas e do atelier, há montes de personagens que estão a varrer ou a limpar, o que é curioso porque são gestos que nós fazemos nos dois locais e que são locais de grande intimidade. Eu acho que o atelier é um espaço mesmo muito reservado. Comecei a fazer estes desenhos e depois como estava, talvez, um bocadinho enferrujada, comecei a fotocopiar os desenhos e a recortar.

Tu perguntas-me pelo processo criativo. Eu desenho muito, não tenho propriamente uma regra ou acho que não tenho uma regra como rasgo e recorto, mas nesta altura comecei também a fotocopiar os desenhos. Os livros, portanto, o sexo, o desejo, a morte, a transformação, esta coisa que é ser mulher em casa e ser mulher no atelier e os gestos que são partilhados estão no livro negro que tem muito a ver com esta coisa que é uma transmissão, o início e o fim do livro são rostos incompletos que produzem outros rostos. Aquele jogo do papel vegetal, uma espécie daquilo que tu herdadas é inevitável. O nariz e o mau feitio, herdadas a cor dos olhos e a propensão para o reumatismo, não sei, estou a dizer parvoíces, mas tu não escolhes aquilo que herdadas, na realidade é um bocado disso. Há coisas que estão subliminares, que não estão ditas mas indiciadas. Voltei a colecionar palavras que são obsessivas e que voltam sempre. Esta coisa da escrita, que é a escrita da tese, uma escrita mais formal, a coleção de palavras e o eu estar a desenhar e usar as fotocópias do desenho foi extremamente produtivo, porque eu sei que como professora devem-me ter ouvido dizer isto quinhentas vezes, e eu acredito mesmo nisto “*não podes ter medo de estragar. Se tu tiveres medo de estragar tu não fazes nada.*” Não podes ter medo de estragar por várias coisas. O acidente pode produzir ideias. E pode-te fazer descobrir coisas no trabalho e apontar soluções. Se o desenho corre mal a borracha não funciona. Rasgas e começas, viras ao contrário, aproveitas o desenho de outra forma.

Há pessoas que fazem um desenho e são preciosos, têm micas e guardam. Eu não tenho essa relação. O trabalho enquanto é trabalho tudo é permitido

porque realmente tu és tão condicionado em tudo, tens que te portar bem, tens o teu papel de professora, entre outros, no trabalho tu podes funcionar de outra maneira e portanto rasgar, deitar tinta, fotocopiar, virar ao contrário... Há uma liberdade de ação, de gesto e até de te deixares surpreender pelo trabalho e não ficares presa a uma expectativa. Existe esta coisa isotérica que independentemente do que eu quero o trabalho aponta noutras direções. Acho que qualquer pessoa que desenha já viveu isso, não é? Eu quero que seja exatamente assim e a tua mão vai fugindo e tu insistes e corre tudo mal. Portanto, quando tu dizes estas palavrinhas processo criativo, na medida do possível porque também quero um resultado e quero um bom desenho seja lá o que isso for, eu quero um desenho que me faça sentido, tento que não haja uma regra. E é por isso que rasgo muito e tenho às vezes muita dificuldade em perceber quando é que está acabado. E então a única tática que tenho quando começo a ter hesitações e dúvidas é pôr na parede uns dias, aqui na sala, e depois vou passando e penso que aquele é melhor que o outro, vou fazendo grupos e a coisa vai se organizando. Há o tempo do fazer e há um tempo depois de olhar e de decidir, e às vezes volta tudo ao início. E os livros foram sendo feitos todos mais ou menos ao mesmo tempo. Quer dizer, houve uma ordem porque eu não sei paginar, nem sei tratar de imagens, fui aprendendo umas coisas ao longo dos anos. Fui percebendo que havia etapas mais adiantadas e então houve uma ordem: foi o do grafite, o vermelho, o *Is this me?*, o negro e por fim o azul. As fotocópias nunca foram mostradas a não ser a pedido do Pedro Moura para aquela exposição no CCB e foram muito poucos. A maior parte dos desenhos não foram mostrados, mas há um pequeno conjunto que foi para uma exposição na Bélgica que se chamava *Retratos, auto-retratos e confidências*.

Este personagem, por exemplo, que é um personagem que eu gosto muito, esta coisa do tricot e do crochet e de produzir alguma coisa como é fácil de perceber que gosto de fazer crochet, acho que é uma coisa muito terapêutica. É uma coisa que eu gosto muito que é estar a fazer um objeto único para uma pessoa que acho que é muito raro hoje em dia. Eu gosto disso.

Existem desenhos que tu não reconheces logo dos livros porque levou uma colagem por cima. Eu não uso colagens do *Photoshop*, quer dizer agora uso, mas para estes quando eu estou a falar de colagens são mesmo colagens físicas. Eu só por esta altura é que tive uma amiga muito paciente que me

ensinou como se fazia as camadas no Photoshop. Eu não tenho muito jeito e a verdade é que também não tenho muito interesse.

Acho que como toda a gente há um tipo de papel que se gosta mais, ou se sente mais afinidade, esta coisa do papel fabriano acetinado serve-me muito bem porque pode levar muitas camadas, absorve bem, não é branco, é ligeiramente amarelado e eu gosto disso. Papel branco é duro, não é? Eu gosto de uma coisa que tem a ver mais com uma pele. Gosto destas coisas aguadas, enquanto andei na escola pintei muito sobre óleo, mas desde há uns dez anos para cá gosto das tintas-da-china coloridas porque sobrevivem bem à luz.

O ter o scanner como instrumento, há pessoas que tiram fotografias, eu também às vezes tiro fotografias, mas regra geral passo pelo scanner.

Esta coisa de andar a colecionar palavras também é importante. Surgiram os livros que têm textos e eu gosto de palavras. E há palavras que andam na minha cabeça imenso tempo.

Alguns foram para a tal exposição na Bélgica, e outros para o Algarve, para uma galeria que se chama *Arte a dentro*.

O grau de detalhe no desenho continua presente no livro.

Alguns quase não se reconhecem muito bem, mas estão lá. No fundo, havia uma casa que sofreu uma avalanche, depois a casa desapareceu e a senhora diz “*prende-me ao chão*”. Este também já foi muito fotocopiado, e depois ando a fazer umas experiências com o papel vegetal. Eu gosto imenso de papel vegetal!

O livro de grafite, a senhora que tem os diamantes e os colares são imensas camadas de papel vegetal.

Estes são os desenhinhos da capa do JAB, eu estava indecisa. A capa do JAB deu-me imenso gosto fazer, porque eu tinha esta ideia de que éramos uma comunidade e que devíamos representar uma comunidade, então andei a desenhar personagens a ler ou a fingir que estão a ler ou a rir-se, estes têm os lápis, os outros parecem que têm um segredo com o livro na mão, o outro diz *we love books forever* que é aquela coisa infantil. Então achei que éramos uma comunidade e andamos assim pendurados uns nos outros em equilíbrio.



**Que interferência tem o conhecimento do processo criativo na compreensão do produto final que é apresentado ao público?**

Eu não sei responder a isso, eu não sei se sei responder a isso. Eu acho que depende da série de trabalhos que estamos a falar. Eu não sei se... para já eu não acho que o artista tenha que revelar, digamos assim, os seus segredos de alquimista porque um processo de criação parece-me que é da ordem da intimidade, não é? Posso-te falar na primeira pessoa o que é para mim e não acho que seja uma coisa generalizada, passa por um conjunto de opções que ecoam nas obras das outras pessoas, nomeadamente em determinado tipo de livros ou de textos. E como tu viste em 96 há a coisa da repetição e tem haver com um conjunto de assuntos que se refletem depois nos processos, mas eu não tenho sempre vontade de falar nisso. E eu quando faço uma exposição não falo forçosamente como é que produzi aquele trabalho, nem dos seus aspetos mais técnicos nem das etapas de criação mesmo. Estou a falar contigo porque estás a fazer um trabalho de mestrado e o propósito do nosso encontro é esse. Parece-me que a maneira como os outros vêm o nosso trabalho tem muito a ver com este processo de identificação que é perfeitamente esotérico e que não tem nada a ver com o artista, mas com a obra que sai fora do que o artista possa decidir. Não sei se fui clara. Deixa-me contar-te uma anedota. Eu aprendi duas grandes lições no dia da inauguração da minha primeira exposição individual. Em 2001, fiz a primeira exposição chamada *Mythologies*. Era estudante ainda e aconteceram duas coisas curiosas que me fizeram pensar durante muito tempo, e eu às vezes ainda me lembro disso. A primeira foi ter um crítico de arte, um senhor já mais velho de um jornal que se chama *Les Soeurs* e que sabendo que eu era portuguesa perguntou-me se eu trabalhava a partir do folclore e das mitologias portuguesas. E eu a pensar mais um que me vai falar dos descobrimentos, não tem nada a ver, está longe e só ele ter formulado a pergunta pareceu-me uma coisa absolutamente distante daquilo que eu queria falar e tratar. Eu que tinha andado a desenhar sobre o capuchinho vermelho e sobre as mitologias clássicas, aquilo parecia-me... mas é curioso. Portanto, o tipo já faleceu, era crítico há muitos anos, de um jornal importantíssimo e o equívoco é: esta artista é portuguesa, naturalmente trabalha com a sua herança cultural. Primeiro equívoco, aquilo que ele estava a ver não correspondia de todo aquilo que me interessava tratar. A segunda é muito engraçada, que é mais

para o fim da noite aparecem-me duas senhoras, percebi depois que eram duas irmãs, flamengas com um sotaque muito peculiar em francês e que, eu não sei se tu conheces a Europa do Norte, mas as pessoas não se tocam, não são propriamente calorosas, em geral. E uma das senhoras pega-me no braço e diz-me “*Ce pas grave, ce pas grave, ça va passer.*” E eu não percebi e fui ter com o João e disse a senhora queria ser simpática, estava-me a consolar mas eu não sei o que é que ela disse. E o João morto de riso diz-me “*Sabes Isabel ela viu os desenhos todos com imensa atenção, comprou um desenho e ela está convencida que tiveste um desgosto amoroso.*” E então a senhora muito gentilmente com o seu sotaque fortíssimo flamenco “*Ce pas grave, ce pas grave.*” E é maravilhoso, que é não interessa qual foi o meu ponto de partida, a senhora identificou-se ao ponto de projetar um sentimento seu no meu trabalho. E esse é um magnífico equívoco: a minha história já não interessa, é a história que a outra pessoa está a criar. E é aí que eu acho que a coisa funciona bem. Portanto, quando tu perguntas se as pessoas têm que saber o processo criativo, eu acho mesmo que depende da série de trabalhos, acho que depende se a pessoa conhece o meio artístico ou não, tem algum vocabulário, alguma sensibilidade, algum conhecimento prévio ou não. Eu acho muito interessante e tem-me acontecido, por exemplo quando há crianças, filhos de amigos que veem os desenhos e os comentários que eles fazem, regra geral são muito justos e muito fora daquele enquadramento de um pensamento mais estruturado. E eu gosto disso. Não provoço isso, mas gosto quando acontece, gosto de ouvir e estou atenta. E eu não sei responder à tua pergunta. Posso dizer que da minha experiência eu não acho que seja importante. Porque eu gosto de contar histórias, mais do que a história da qual é o meu ponto de partida, eu gosto de imaginar que cada pessoa que viu o livro pode construir a sua própria história de uma maneira utópica e talvez até com muita candura. Eu quase gostava que os livros proporcionassem muitas outras histórias para além daquelas que eu possa ter imaginado à partida ou que tenham sido os meus pontos de partida. Porque o trabalho é autónomo, não é? Eu acho que essa capacidade de identificação do outro, ela é tão ou mais importante para que o trabalho exista, que faça sentido. O sentido que eu lhe dou não é importante para que ele seja pertinente, ou não chega, não é? Não sei se consegui responder à tua pergunta. Eu não sou uma artista conceptual, quer dizer eu não sou uma artista que

põe um papelinho com indicações para que a pessoa faça parte da obra e para que a obra exista. Não é essa a minha maneira de trabalhar, quer dizer não há um enunciado fechado. Eu não tenho uma regra definida, o trabalho é intuitivo, existe essencialmente em desenho, autônomo, em livro. O livro fornece outro tipo de experiência e eu acho que a maior parte das pessoas que vê o meu trabalho não me conhece. Nem tem que conhecer. A minha biografia é minha, é a tal zona de intimidade. O meu processo criativo mudou. Eu não trabalho da mesma maneira como trabalhava na escola. Há o mesmo grau de intensidade, mas eu não tenho o mesmo tempo para trabalhar, eu ganhei experiência, eu percebi que há um conjunto de pequenos rituais que me ajudam a concentrar, quase tenho vontade de dizer a poupar tempo, a queimar etapas. Tenho um olho mais treinado, sei distinguir muito melhor o que é esta vertente terapêutica do trabalho que vai rapidamente para o lixo, daquilo que é o trabalho. Quando era estudante não sabia. Acho que é uma coisa que toda a gente passa por isso, não é? Às vezes o trabalho revela coisas íntimas mas que não têm que ser mostradas fora do atelier, não devem. E o processo criativo muda, aquilo que te leva a fazer o trabalho muda. Não tenho muita vontade de falar nisso, mas posso-te dizer que há todo um trabalho efêmero de recortes em papel, que foi feito depois de ter perdido um grande amigo em 2004 e eu bloqueei completamente. Ele faleceu e eu estive mais de meio ano sem trabalhar. Nunca me tinha acontecido e o que me fez voltar a trabalhar foi que decidi fazer um trabalho que é efêmero, são recortes em papel que são mostrados uma vez e destroem-se, auto-destroem-se. Portanto, se o processo de desenho, embora não tenha regras, eu percebo mais ou menos como é que se vai encaminhar, há outros trabalhos que eu desenvolvi que têm outro tipo de lógicas, não é? Acho que é comum para todos os artistas, há séries diferentes e isso também pressupõe formas de trabalhar e processos de despoletar a criatividade que são ligeiramente diferentes.

Não sei, não sei mesmo. Eu acho, parece-me no âmbito do meu trabalho, em que há esta coisa boa de as pessoas se identificarem talvez o que acontecesse é as pessoas acham que o trabalho é extraordinariamente confessional, há muita gente que acha o trabalho confessional, e não percebe a margem de ficção. Eu adoro roubar histórias e ouvir conversas dos outros, livros e adoro

para o fim da noite aparecem-me duas senhoras, percebi depois que eram duas irmãs, flamengas com um sotaque muito peculiar em francês e que, eu não sei se tu conheces a Europa do Norte, mas as pessoas não se tocam, não são propriamente calorosas, em geral. E uma das senhoras pega-me no braço e diz-me “*Ce pas grave, ce pas grave, ça va passer.*” E eu não percebi e fui ter com o João e disse a senhora queria ser simpática, estava-me a consolar mas eu não sei o que é que ela disse. E o João morto de riso diz-me “*Sabes Isabel ela viu os desenhos todos com imensa atenção, comprou um desenho e ela está convencida que tiveste um desgosto amoroso.*” E então a senhora muito gentilmente com o seu sotaque fortíssimo flamenco “*Ce pas grave, ce pas grave.*” E é maravilhoso, que é não interessa qual foi o meu ponto de partida, a senhora identificou-se ao ponto de projetar um sentimento seu no meu trabalho. E esse é um magnífico equívoco: a minha história já não interessa, é a história que a outra pessoa está a criar. E é aí que eu acho que a coisa funciona bem. Portanto, quando tu perguntas se as pessoas têm que saber o processo criativo, eu acho mesmo que depende da série de trabalhos, acho que depende se a pessoa conhece o meio artístico ou não, tem algum vocabulário, alguma sensibilidade, algum conhecimento prévio ou não. Eu acho muito interessante e tem-me acontecido, por exemplo quando há crianças, filhos de amigos que veem os desenhos e os comentários que eles fazem, regra geral são muito justos e muito fora daquele enquadramento de um pensamento mais estruturado. E eu gosto disso. Não provoço isso, mas gosto quando acontece, gosto de ouvir e estou atenta. E eu não sei responder à tua pergunta. Posso dizer que da minha experiência eu não acho que seja importante. Porque eu gosto de contar histórias, mais do que a história da qual é o meu ponto de partida, eu gosto de imaginar que cada pessoa que viu o livro pode construir a sua própria história de uma maneira utópica e talvez até com muita candura. Eu quase gostava que os livros proporcionassem muitas outras histórias para além daquelas que eu possa ter imaginado à partida ou que tenham sido os meus pontos de partida. Porque o trabalho é autónomo, não é? Eu acho que essa capacidade de identificação do outro, ela é tão ou mais importante para que o trabalho exista, que faça sentido. O sentido que eu lhe dou não é importante para que ele seja pertinente, ou não chega, não é? Não sei se consegui responder à tua pergunta. Eu não sou uma artista conceptual, quer dizer eu não sou uma artista que

põe um papelinho com indicações para que a pessoa faça parte da obra e para que a obra exista. Não é essa a minha maneira de trabalhar, quer dizer não há um enunciado fechado. Eu não tenho uma regra definida, o trabalho é intuitivo, existe essencialmente em desenho, autônomo, em livro. O livro fornece outro tipo de experiência e eu acho que a maior parte das pessoas que vê o meu trabalho não me conhece. Nem tem que conhecer. A minha biografia é minha, é a tal zona de intimidade. O meu processo criativo mudou. Eu não trabalho da mesma maneira como trabalhava na escola. Há o mesmo grau de intensidade, mas eu não tenho o mesmo tempo para trabalhar, eu ganhei experiência, eu percebi que há um conjunto de pequenos rituais que me ajudam a concentrar, quase tenho vontade de dizer a poupar tempo, a queimar etapas. Tenho um olho mais treinado, sei distinguir muito melhor o que é esta vertente terapêutica do trabalho que vai rapidamente para o lixo, daquilo que é o trabalho. Quando era estudante não sabia. Acho que é uma coisa que toda a gente passa por isso, não é? Às vezes o trabalho revela coisas íntimas mas que não têm que ser mostradas fora do atelier, não devem. E o processo criativo muda, aquilo que te leva a fazer o trabalho muda. Não tenho muita vontade de falar nisso, mas posso-te dizer que há todo um trabalho efêmero de recortes em papel, que foi feito depois de ter perdido um grande amigo em 2004 e eu bloqueei completamente. Ele faleceu e eu estive mais de meio ano sem trabalhar. Nunca me tinha acontecido e o que me fez voltar a trabalhar foi que decidi fazer um trabalho que é efêmero, são recortes em papel que são mostrados uma vez e destroem-se, auto-destroem-se. Portanto, se o processo de desenho, embora não tenha regras, eu percebo mais ou menos como é que se vai encaminhar, há outros trabalhos que eu desenvolvi que têm outro tipo de lógicas, não é? Acho que é comum para todos os artistas, há séries diferentes e isso também pressupõe formas de trabalhar e processos de despoletar a criatividade que são ligeiramente diferentes.

Não sei, não sei mesmo. Eu acho, parece-me no âmbito do meu trabalho, em que há esta coisa boa de as pessoas se identificarem talvez o que acontecesse é as pessoas acham que o trabalho é extraordinariamente confessional, há muita gente que acha o trabalho confessional, e não percebe a margem de ficção. Eu adoro roubar histórias e ouvir conversas dos outros, livros e adoro

aeroportos, ficar a ver as coisas a acontecer, enfim. E anoto, e faço rabiscos e tenho imensas ideias quando estou nestes sítios de passagens, não sei se te acontece também. Enquanto andei de transportes públicos tive imensas ideias para desenhos e é curioso que as pessoas depois vêm os desenhos e acham que tem tudo a ver comigo e que é a minha vida, mas não é. Quer dizer também é, mas não é tão confessional. Pode parecer que é, mas não é. Por exemplo, eu estou aqui a segurar os diários e nos diários eu andei a brincar com esta ideia de um diário, que é a tal coisa que é o caderno onde fazemos os desenhos, andei a fazer uns auto-retratos, fui fotocopiar umas fotografias antigas e andei a brincar com esta ideia de um caderno que é um caderno íntimo, que é um misto de diário gráfico onde eu depois, há um conjunto de frases, de anotações que depois escrevo à mão e que assino e faço questão de assinar. Mas só com o nome, não com o sobrenome. Só que depois não existe realmente um diário, porque às vezes até parece igual, mas depois tu vais folhear, e a frase ou os desenhos não são os mesmos, os carimbos, a casa vai parar a outra folha, o mapa também. Há umas folhas que desaparecem, há umas coisas que são cortadas, as frases dos textos de onde li também não são riscadas da mesma maneira. Por exemplo, no caso deste trabalho em específico, se as pessoas não souberem que cada um destes diários é pintado, colorido, tem frases diferentes, etc, talvez vai achar que eu fiz uma cópia de um diário gráfico, deste repositório de intimidade, mas não é. Cada um é diferente, há uma multiplicidade de personalidades, de pessoas ou de Isabéis, ou de coisas que podem acontecer com a matriz semelhante. E aí, se souberem qual é o conceito do trabalho, qual foi o ponto de partido e o processo criativo provavelmente isso simultaneamente esclarece-te e evita esta coisa que eu chamo de identificação. Por isso, não sei. É aquela coisa entre o afeto e o intelecto, não é? Há um equilíbrio a manter entre o afeto e o intelecto. Mas acho a tua pergunta muito difícil, estou a falar a sério. Não é uma pergunta que seja muito fácil para eu te responder agora, não sei se talvez daqui a uns anos consiga ter uma visão mais clara.

Mas sabes que eu acho que mesmo quando o artista dá todas as indicações, e quando quase o processo de construção da obra está à vista, há qualquer coisa que é da ordem da emoção, que eventualmente pode ultrapassar essa construção posterior, porque regra geral isso é uma coisa posterior, em torno

do trabalho. Aliás, eu estou a fazer uma confusão. Tu estás-me a falar do processo criativo, do que vem antes, não é? E depois há o trabalho, e depois há outra coisa que é mostrar o trabalho e está no confronto do outro. Não sei se é sempre assim tão fluído, três etapas tão separadas. Mas aquilo que é a experiência, o espectador não é uma página em branco. Ele vem com a sua própria dose de emoção, com a sua história, com a sua carga de afetividade, ele está disponível ou não, ele até pode conhecer a obra do artista e aquilo que ele projeta, aquilo que ele vê e aquilo que ele sente escapa a qualquer um, ou não experienciar e até recusar. Portanto, o estar a par do processo criativo é um bocadinho como tu me perguntares se na literatura eu sei como é que a Adília Lopes compõe os versos ou não. Talvez não me interesse, talvez interesse-me o que aquilo produz em mim, talvez eu sou um espectador egoísta, talvez é por isso que eu não te consigo responder. Sou um espectador egoísta, sou um leitor egoísta, claro que se gostar muito depois vou à procura do que é que o artista fez mais e tal.

Nunca te acontece ires ver uma exposição e naquele dias estás ... não sei, devia estar chateada, já não me lembro, sei que olho para aquilo, olhei para as instruções e disse não vou fazer, não me apetece. E quando fui novamente à exposição noutra sítio, achei muito curioso e divertido e segui algumas das instruções. Acho que também tem a ver com esta coisa muito caseirinha, não é? Vais ver uma exposição e há dias que pode não te apetecer fazer parte da peça. Não queres tirar os sapatos para ir ver a coisa do Robert Wilson. Acho que tens que estar disponível para ir ver determinadas coisas também, e aí não te interessa, até podes achar o artista o suprasumo da Coca-cola, não estás com vontade, é assim não é?

No geral, acho que vai ser muito difícil encontrares uma resposta para isto. No geral, acho que não é aos artistas que podes perguntar, talvez é ao público. E quem é o público? Não sei quem é o público. É um público que está iniciado ou é um público que não conhece? Esse grau de dificuldade também está aí.

Já tens algum treino, portanto já viste coisas, tens alguma bagagem, estás habituada a ir ver exposições, eventualmente também és artista, não é? Um artista que vai ver uma exposição tem um olhar sobre o trabalho, imagino eu, muito diferente de outra pessoa que não está no meio artístico. Eu acho

que deve ser forçosamente diferente. Isto não é nenhum preconceito, é como é. Mas acho mesmo que é uma pergunta difícil. Da minha experiência, não sei se cada um de nós, na sua prática, tem um processo artístico, ou seja tem uma coisa que despoleta isso, ou se, no meu caso foi muito isso que mudou a minha maneira de trabalhar. Há coisas que se mantêm, eu continuo a ser extremamente sensível a determinado tipo de textos, de livros. O meu companheiro ofereceu-me uma poesia completa do Helberto Helder e agora ando com aquilo de um lado para o outro. É um calhamaço, dá-me cabo do ombro, mas já sei, porque estou a intuir, que vou andar com aquilo uma data de meses ou de anos na mala. Eu quando fui viver para Bruxelas houve cinco ou seis livros que tive que levar comigo. Quando fui para França, ia seis meses e também levei uma catrefada de coisas que não sabia se ia precisar ou não. Há quem leve peluches, eu levo livros. Não sei se é da ordem do fetiche, não sei bem explicar, nem me apetece fazer a análise psicanalítica se não ainda me corre mal. Mas eu acho que aquilo despoleta os nossos processos criativos, a nossa maneira de trabalhar, às vezes até o material, os rituais, eu acho que mudam. E portanto, se isso muda o resto muda tudo. A tal cadeia entre o fazer, depois a obra e depois o espectador saber ou não, não é assim tão limiar.

#### **Métodos e rotinas.**

Eu agora já sei, é duro mas eu nos dias que dou aulas não me vou sentar a desenhar porque não me vai sair nada de jeito. Eu sei que se quiser ter um bom dia a desenhar não pode ser num dia em que eu tenha que ir à escola. No dia que eu vou desenhar, eu só vou desenhar. Nos primeiros anos não era uma coisa muito clara. Depois corria-me tudo mal, era altamente frustrante, ficava extremamente cansada, ficava fisicamente muito cansada. Não parece para quem está de fora que está a ver uma pessoa só, mas não é, para mim é uma coisa muito intensa, fisicamente é muito envolvente, de maneiras que eu tinha dificuldade em verbalizar. Portanto, eu nem vou tentar. Se tiver que ir à escola não me vou sentar no estirador. E talvez no dia seguinte de manhã vou dormir até tarde, e só à tarde é que consigo. São coisas assim mesquinhas. Leva tempo, eu já dou aulas há doze anos, portanto, leva tempo. Não foi uma coisa que descobri ... eu sei que o grosso do meu trabalho, do trabalho que vou expondo ao longo do ano quando há oportunidades ou até dos livros é



feita em agosto. Agosto, para mim, é um mês maravilhoso, é um mês ótimo, um mês que eu posso gerir e em que mais trabalho. Final de junho, agora não que com a coordenação não é possível, mas o ano passado foi horrível até dia trinta tive reuniões na escola, mas agosto é um mês estupendo. Felizmente o meu namorado está na mesma linha de pensamento, portanto há cinco dias que vamos a algum lado, mas agosto é o mês em que muito do trabalho aparece e acontece. Eu já usei a palavra intensidade várias vezes e tem mesmo a ver com isso. Tem a ver com concentração, teres disponibilidade para estares a pensar, a ver, a analisar e a sentir aquilo que está ali à tua frente, na folha do papel. E quando estás presa a preparar uma aula, a corrigir trabalhos e a pagar a conta da luz, tens que ir ao correio, tens que limpar a casa e ir ao supermercado, não dá. Eu não consigo, mas devem existir pessoas que conseguem dividir a sua cabeça, dividir-se nessas tarefas todas. Eu não consigo, eu tenho muita dificuldade. Por isso, há dois dias por semana que são sagrados, são os meus dias. Agora não sei se as pessoas que vão ver os meus desenhos têm que saber isso. Acho que não lhes é útil para nada, não é?

Para mim os trabalhos vão dando aso uns aos outros, não é? Tu viste os desenhos do JAB, depois os cadernos ... Digamos que o meu atelier é populado. Há montanhas de personagens que desfilam, e há listas de palavras que me assombram e, essencialmente, eu convivo com elas. E não mudam muito. Formalmente, podem parecer que são coisas muito diferentes, mas as obsessões são quase sempre as mesmas.

Sabes, eu não sei... Mas há uma coisa esotérica que, às vezes, não sei se sou eu que crio. No sentido que não sei se foi uma coisa que eu encontrei, não sei se fui eu que fui à procura, se foi uma coisa que pura e simplesmente apareceu. O ngelo de Sousa, eu tenho falado nisto várias vezes, porque quando eu li aquilo, aquilo bateu-me forte. O ngelo de Sousa tem uma entrevista e, também, há um texto e ele diz uma coisa que eu me identifico totalmente com aquilo. Ele senta-se a desenhar e tem um maço de folhas e então pega na caneta e o desenho como que se fosse iluminado por baixo da folha, a linha aparece e a mão limita-se a seguir a linha. O desenho quase que já lá está e ele só tem que arranjar maneira de o marcar na folha de papel. E eu identifico-me totalmente com isso. Embora ache que o processo dele seja

muito diferente do meu, porque eu tenho esta coisa que preciso muito de rasgar, tenho ali um momento de fúria que tenho que me livrar das coisas para conseguir continuar. Acho que talvez o dele seja um pouco mais pacífico. Mas eu identifico-me completamente com isto que é há qualquer coisa na folha que embora esteja em branco, aparece e a tua mão vai. É seguires, não te prenderes, estou-me a repetir, mas é não te prenderes à ideia que tu tinhas mas aquilo que vai acontecendo que é da ordem da experiência. Não é só da ordem vou desenhar uma casa, vou desenhar um cão, não é. Acontecem imensas coisas nessa linha, na tua mão, no teu ombro, na tua cabeça, na temperatura do sítio onde tu estás, na inclinação do suporte, acontecem imensas coisas que fazem com que em vez de uma casa e de um cão apareça outra coisa como uma floresta, não sei.



40. Atelier de Isabel Baraona, Caldas da Rainha, 2015.

## 2. Entrevista Eduardo Amorim, designer de moda

### O Designer.

O meu nome é Eduardo Amorim, tenho 22 anos, sou licenciado em Design de Moda pela ESAD, Escola Superior de Artes e Design, em Matosinhos.

A minha primeira aparição, se é que podemos assim dizer, foi no Portugal Fashion 2013, em outubro, para a edição primavera/verão 2014 com a minha coleção de final de curso. Fui um dos cinco melhores alunos desse ano, e então colocaram-me na plataforma do Bloom.

Entretanto fui estagiar, aliás antes de acabar a licenciatura já tinha estágio com o Nuno Baltazar e, no momento em que eu estou a estagiar com o Nuno Baltazar, decido concorrer ao concurso Aliança que decorre de 2 em 2 anos na plataforma do Bloom, para representar a plataforma Bloom do Portugal Fashion. Aí criei uma coleção chamada *Protect me* que se baseou na história da *Alice no País das Maravilhas* em que eu aproveitei aquele ar de ela cair num colchão quando cai naquele país mágico, e trabalhei as peças com acolchoados interiores com um desenho totalmente feito à mão por mim, em contraposição com vestidos muito fluídos com um tingimento que na altura era novo, desenvolvido cá em Portugal, numa das maiores lavandarias europeias chamada Pizarro, um tingimento em pó. Ganhei o concurso, fui um dos vencedores. Com a mesma coleção, logo a seguir a Maria Gambina, tinha-me colocado num concurso para Itália, tinha que se representar Portugal, havia uma pré-seleção feita cá em Portugal e só depois é que iria representar Portugal a Itália. Ganhei, também, esse concurso europeu como estudante de moda.

Entrei no concurso *Acrobatic*, em 2012 ou início de 2013, e fui um dos finalistas mas não fui vencedor, mas foi ótimo para mim, para perceber o modo de funcionamento de um concurso. Eu até ganhar o Bloom o tipo de coleções que eu fazia era de quatro coordenados, coleções cápsula se é que podemos assim chamar. Logo a seguir, tive que apresentar uma coleção chamada *Shift* que é esta com dezoito coordenados, que foi uma grande evolução mas consegui dar conta do recado na altura, porque se quatro coordenados já dão trabalho dezoito ainda muito mais, mas como eu também estava livre, porque entretanto quando ganhei os dois concursos não estava a fazer mais nada, só recentemente é que entrei no mestrado, no

projeto de mestrado sobre alfaiataria masculina.

Estamos no início da primavera, acabou de decorrer o Portugal Fashion, no qual eu também apresentei novamente uma coleção que tomei como base o lado clássico masculino da alfaiataria, que foi algo que eu estou a dar neste momento no mestrado da ESAD, e contrapus com o lado desportivo, um lado *street wear*. Baseei-me especificamente no basquete, no desporto de basquete. Fiz algumas alterações, não coloquei um fato clássico como é óbvio não ia ser tão literal, mas tinha pequenos apontamentos. Tinha calças clássicas em materiais desportivos, em malhas, ou em malhas com estampado digital, ou em malhas com um bom acabamento de uma película para dar um lado ferrugento. As partes de cima eram mais clássicas mas nada de blazers, blusas, à base de blusas, e coloquei também algumas sweats. Fiz também pastas com o capuz incorporado. Nos casacos, baseei-me até na estrutura de um sobretudo, entretanto comecei a encurtar, encurtar, encurtar e decidi desenvolver coletes também. Fiz casacos com diversos materiais sobretudo a nível de malha porque malha é o material que eu mais uso. Eu gosto muito de malhas, tecidos técnicos, a base do meu material favorito em contraposição com alguns tecidos clássicos, também usei os tweets, a estrela de quatro pontas, o Pied de Poule, entre outros.

#### **Construir uma coleção.**

Bem, construir uma coleção. Primeiro, há sempre aquele ponto de inspiração, faço sempre uma recolha de imagens, nunca vejo o que se está a passar à minha volta naquele sentido de semanas da moda, nunca, nunca. Não gosto de ver e já dei por mim muitas vezes a ver e a trabalhar em coleções seguintes e ter sempre peças com apontamentos de outros desfiles anteriores que eu vi, então nunca vejo, não gosto de ver. Eu sei que é errado porque normalmente diz-se que um designer tem que saber o que passa à nossa volta, eu vejo, eu vejo o que se passa à minha volta mas é na rua, não nos desfiles porque se hoje em dia há necessidades de haver *fashion scouts*, que é precisamente aquelas pessoas que andam na rua para adivinhar as próximas tendências eu consigo fazer o mesmo, então desisti de ver desfiles, vejo muito raramente mas principalmente depois de eu desenvolver a minha coleção, depois de eu já ter apresentado, aí perco algum tempo para ver o que se passa.

Entretanto, depois do *moodboard* feito vem a parte em que começo a desenhar e a desenvolver silhuetas, e de silhuetas passo para peças. Muitas vezes, acabo por fazer *looks*, e não por trabalhar peças soltas mas sim fazer *looks* já do zero, porque algumas vezes acho que resulta muito melhor. Depois é a fase dos materiais onde faço uma pesquisa enorme, vou a várias fábricas, ver o que tem de novo. Quando já vou com uma ideia pré-definida já peço, mas normalmente nunca acaba por ser aquilo que eu faço do início. Entre outros, pode ser uma peça ou duas mas o resto nunca é, porque eu como trabalho muito os volumes tenho sempre que ter cuidado com os materiais que escolho, porque se quiser uma peça muito volumosa mas se quiser um material muito fino não vou obter a imagem que pretendo, e mesmo assim eu já tenho a Maria Gambina a ajudar-me, porque sendo ela uma amiga minha, foi minha professora e é uma amiga que hoje em dia me ajuda bastante, entre ela tenho outros como o Paulo Cravo. Já ocorreram alguns erros, eu tenho um coordenado de coleção *Shift* que não ficou tal e qual como estava no desenho e não é por parte do modelista foi por minha parte, porque o material que eu selecionei acabou por não resultar tão bem como eu estava a espera.

Depois dos materiais, eu crio sempre um painel destes onde coloco os materiais por ordem, depois é a parte de desenvolver técnicos que é uma fase muito importante porque é aquilo que une o meu trabalho com o do modelista e da costureira. Faço um técnico da peça espalmada, onde tenho lá tudo especificado, o material que vai levar, os acessórios, as alturas, e de seguida vai para o modelista, que me costuma fazer também protótipos para ver se é aquilo que eu pretendo, e enquanto isso já fiz as encomendas dos tecidos, dos acessórios e passo para a produção que é com uma costureira, procuro sempre uma boa costureira para me poder fazer as peças e terem um ótimo acabamento.

Depois das peças completas tenho sempre que organizar por coordenados, fazer sempre uma folha de manequim onde tenho a imagem de coordenado e o número do *look*. Tenho que receber a folha de manequins que vou ter para usar, ver as trocas caso haja trocas e seja necessário e ter sempre atenção nesses pormenores. No próprio dia do desfile é quando normalmente faço os *fitings*, tenho as manequins à minha frente, experimento e vejo se assenta bem ou mal, caso seja necessário algum retoque tenho sempre uma pessoa

comigo para me ajudar e levo sempre um kit de emergência de costura para poder dar esses últimos acabamentos.

#### **A costureira é sempre a mesma?**

Sim, é sempre a mesma. Já conhece o meu trabalho e sei que se dedica bastante aos acabamentos, e acaba por me aconselhar bastantes vezes. Por isso, o meu intuito é num futuro, no palco principal quem sabe, desfilarmos com a minha equipa.

#### **Coleção SHIFT.**

Esta coleção *Shift*, representa um relacionamento que eu tive e, ainda tenho, e que decidi representar esse meu relacionamento, os altos e baixos numa coleção. Explorar o meu lado sentimental, que não acontece muito porque sou uma pessoa mais fria e mais mental, penso e ajo mais depressa com a cabeça do que com o coração.

Nesta coleção, explorei muito as silhuetas. As silhuetas são todas diferentes; não há um tipo de silhueta e alteram-se, no início é mais desportivo, o que está relacionado com o facto de ser um novo criador e querer demonstrar um pouco de tudo, e vai se tornando cada vez mais simples, ou seja, até a própria estrutura da coleção vai se alterando. A ideia é mesmo mostrar uma metamorfose, porque quando nós passamos por uma relação se aprendermos com o que fizemos de errado crescemos e era isso que eu queria representar, então eu começo aqui com cores, por exemplo os vermelhos a passar para os pretos que foi a parte em que houve o rompimento da relação e que representa o luto, e entretanto os pretos prolongam-se para os cinzas, que é aquela parte em que percebes que já não vais ter aquela pessoa mas que estás a aprender com o que fizeste de errado e comesças a ficar mais pleno, e depois passa para os *neons* que representa aquela parte em que tu floresces novamente e já estás pronta novamente para amar, independentemente de ser aquela pessoa ou não, porque quando nós rompemos com uma relação é porque algo não está certo seja da minha parte ou da parte da outra pessoa. Esta coleção é muito especial para mim exatamente por ser muito privada, por ser sobre um assunto muito privado que nem muita gente conhece. Gosto particularmente dela porque também para além de ser um assunto privado tem muito de meu, muita volumetria, as silhuetas extremamente

diferentes que é uma coisa que eu gosto muito de fazer. As peças dão um *look* um pouco extravagante, mas não através de brilhos mas sim através de cortes, de materiais que é muito a minha onda e têm sempre apontamentos desportivos que refletem a minha maneira de ser, porque sou uma pessoa mais prática, mais simples a vestir-me. E acho que a mulher não precisa de ser clássica para ser sensual, ou ser sexy ou diferente, acho que hoje em dia o facto de ser sexy ser igual a uma saia lápis e uma camisa, ou uma saia lápis e uma blusa é banal. Os vestidos justos, para mim, são para pessoas banais completamente, a minha roupa já não é assim, a minha roupa é para pessoas que são diferentes já de si, não é para pessoas que querem ser diferentes porque para se gostar das minhas peças não é fácil, tem que ser uma pessoa que goste mesmo das peças, que seja mesmo diferente já de si e que tenha um gosto distinto.

**O que é que o espaço Bloom Portugal Fashion te oferece?**

O espaço Bloom é ótimo por várias razões. Uma delas é ter tudo ao nosso dispor como as manequins, a passerelle, a iluminação e os media que são muito importantes. E depois é uma ótima rampa de lançamento, não é? Temos que ser corretos, os designers que hoje em dia são reconhecidos pelo seu trabalho são precisamente só os que estão a apresentar nas semanas da moda portuguesas, cá em Portugal e mesmo no estrangeiro, um designer que não apresente numa destas semanas da moda não vai ter, eu não digo que seja impossível, mas não vai ter tanta sorte a ver o seu trabalho reconhecido como se fizer apenas desfiles aleatórios, não é? A não ser que seja um concurso, um concurso de projeto assente por uma imagem, porque há sempre imprensa nos próprios concursos, dependendo da qualidade deles como é óbvio.

**Quando és um dos vencedores do Bloom, quantas coleções é que ficam acordadas para desenvolveres?**

Duas coleções foram as que eu tive que desenvolver. Espero poder continuar porque era ótimo para mim.

**Então de acordo com o espaço Bloom já terminaste?**

Sim, exatamente, já terminei. Agora já terminei mas não quer dizer que não esteja a desenvolver uma próxima.

**E como é que isso funciona? Participares no Portugal Fashion sem estares abrangido pela plataforma Bloom?**

Não, se eu continuar a apresentar irei apresentar no Bloom porque ainda sou um jovem criador, mas terei que falar com o Miguel Flor e apresentar e propor a nova coleção, e quero que ele me dê uma opinião se posso ou não continuar a apresentar.

**Basicamente, agora és tu que te tens que auto-propor?**

Sim, é assim, no meu caso sim mas pelo que sei não é assim tão simples, percebes? Não é assim tão simples, se bem que há pouco tempo o designer João Rôla desistiu e houve outros designers que falaram diretamente com o Miguel Flor que fez questão de os colocar lá porque havia espaço.

Não é barato fazer uma coleção. A maior parte dos designers fazem 12, eu fiz 18 coordenados.

**Pós-apresentação da coleção.**

A pós-apresentação, o trabalho não fica só pelo desfile, não é? A seguir tenho o processo de marca, de loja, de vendas, e tenho que tirar algumas fotografias às peças para serem enviadas para um site, porque eu tenho quatro pontos de venda, tenho três lojas físicas e uma online. Começo por tirar fotografias às peças, frente, costas, os interiores, e faço uma lista com as peças onde incluo o nome das peças, o tamanho, as características, tudo para enviar para as lojas e para os sites. Poderia fazer *lookbook*, neste momento não estou a fazer porque já há muitas despesas e um *lookbook* é sempre preciso contratar um fotógrafo, tenho que ter um espaço para fotografar e uma manequim, contratar cabeleireiro e maquilhadora, se possível for uma pessoa que saiba fazer as duas coisas fica mais barato, e isto tudo tem sempre outros custos. Depois tenho que saber as peças que vou enviar para cada loja, tenho sempre que me reunir e perguntar se existe alguma peça que pretendam ter em específico naquela loja. Porque eles sabem o que vendem ou não vendem, melhor do que eu. Eu só tenho que levar para lá as minhas peças, eles têm mais peças de outros designers e sabem o que é que é procurado ou não naquela loja.



**Percurso.**

Eu nunca tive muito tempo para pensar no meu percurso. Eu nunca tive tempo para acabar algo e interrogar-me do que iria fazer a seguir. Foi sempre surgindo oportunidades até ao ponto de eu ter que recusar boas oportunidades porque já faço parte de outras. Por exemplo, tive uma grande oportunidade de trabalhar num centro de investigação internacional que é o *Cited*, que era mais do que óptimo para mim, tenho consciência disso, mas tive que recusar por causa do Portugal Fashion. E eu sei que conseguia ter tempo para ambos, porque quando eu quero eu consigo. Eu estive a desenvolver a colecção para o Portugal Fashion e a trabalhar em simultâneo para o Nuno Baltazar. A questão foi mesmo protocolos que se têm que seguir.

**Concurso de Itália.**

No concurso de Itália demoraram muito tempo a entregar a resposta quando eu concorri, demoraram meses. Depois eu percebi o porquê da demora, havia uma pré-avaliação aqui em Portugal, ou seja, já havia uma espécie de um concurso cá em Portugal, só depois é que prosseguia para o concurso de Itália. Foi uma experiência muito engraçada, eu gostei muito. Gostei por ver o trabalho de designers de outros países, fui conhecer Itália ou parte de Itália, o que nunca tinha acontecido, gostei do prémio que me ajudou, aliás foi o dinheiro do prémio que fez com que eu conseguisse desenvolver esta colecção. Foi interessante, cresci um pouco mais porque a responsabilidade é outra e depois é assim, no momento em que estou a fazer os *footings* vêm-me chamar para ir falar para uma mesa com vinte ou trinta júris de vários países, em que não tinha nada pronto porque nunca me tinham avisado, e acho que foi o primeiro concurso em que participei que tinha que defender, eu diretamente, ao júri a minha colecção. Estar frente a frente, nervoso, mas consegui explicar. Os júris, na hora, deram a entender que tinham gostado das peças mas eu nunca achei que iria ganhar, portanto é ótimo tanto que quando eu ganhei, quando dei conta ainda não tinha sido chamado como vencedor mas foram outras pessoas que me avisaram, porque não sabia. Houve um inequívoco no concurso, em vez de entregarem-me o diploma de participação, entregaram-me logo o de vencedor, e não deveriam. Trocaram a ordem, e foi um italiano e um amigo meu português que repararam que no meu diploma já aparecia vencedor. Nesse mesmo momento, fui chamado

ao palco novamente para me anunciarem como vencedor definitivo. Foi interessante, também as manequins eram outras, a pressão é outra, estás fora, não tens ninguém do teu país a ver, não tens ninguém ali a apoiar-te propriamente dito, estás tu e és só tu por ti, sozinho. Não podes contar com mais ninguém, ou seja, se me acontecesse alguma coisa ali nas roupas ou assim teria que ser eu a coser e a arranjar tudo o que fosse necessário.

**Achas que há algum interesse no público ter acesso a estes teus dados? Estas tuas explicações, estas tuas bases de coleções até aos pormenores técnicos?**

Sim, eu sei que sim. Depende do que a pessoa procura quando vai comprar roupas de designers, não é? Mas se tivessem oportunidade de explicar o porquê que aquela peça foi construída, o porquê daquele material, o porquê que funciona daquela forma, irias ganhar outro modo de ver a peça, não digo que irias ver com os olhos que o criador a vê, mas irias dar valor aquela peça, não só o valor monetário. Então, isso ajuda sempre na venda da peça, tanto que sempre que eu faço um desfile, faço sempre folhas de sala, costumo chamar folhas de sala onde tem uma breve explicação da coleção, dos materiais usados e as parcerias que faço, caso faça alguma, para explicar às pessoas o que vão ver, para perceber, porque há muita gente que vai às semanas da moda mas não percebe nada, vão ali só para ver e serem vistas. Então, isso é um bocado chato, mas pelo menos eu tento combater sempre um bocado isso com as folhas de sala para elas perceberem no que se baseia a coleção, para não darem gafes nas entrevistas, caso elas sejam entrevistadas ou não, para elas perceberem também um bocado o meu trabalho, não é? Porque o importante é isso. Não me interessa fazer uma coleção muito concetual se as pessoas não vão perceber, não é? Ou seja, a parte da explicação também, ou a falta dela também é culpa do designer, porque o designer não pode estar à espera que as pessoas estejam sempre a ver televisão, ou que vão à internet, ou que vão ver os jornais para saber as coisas, não é? Se nós podemos ceder essa informação, porque não? Agora esta parte da ilustração acho que não, acho que as pessoas não precisam de ver, isto é uma coisa para nós. Claro que há pessoas que dão valor.

**O público vê a coleção e o designer, mas não tem conhecimento nem do processo nem da equipa que está no backstage.**

Exacto. É um longo processo, e aqui em Portugal é de 6 em 6 meses, a não ser que já sejas reconhecido e tenhas uma boa e rápida equipa. Precisamos de mais investimentos e apoios em Portugal, para conseguires criar uma boa equipa, teres uma boa publicidade, uma boa campanha, um bom marketing e uma boa estratégia. Se queres que te diga, os designers portugueses são muito bons, tanto que muitos podem não ser totalmente reconhecidos, mas estão a fazer carreira lá fora, a trabalhar para outros designers (infelizmente) mas estão no exterior. A mão-de-obra portuguesa, no sector da confecção é excelente, quer seja no calçado ou na roupa. É uma das mãos-de-obra mais caras, por isso é que nem todas as marcas produzem cá, mas posso te garantir que marcas bastantes caras são produzidas cá.

**A partir de que momento é que as tuas coleções tornam-se públicas? Deixam de ser tuas, ou melhor, deixam de ser só tuas e comesas a falar e a mostrar a amigos?**

Eu não escondo, eu normalmente não escondo nada, tanto que eu trabalho e adoro criar no café. Não gosto de estar em casa, não consigo, não sei nada de jeito, juro-te. A última que apresentei, criei grande parte dela em casa e não acho que seja o meu forte, esta criei num café e é o meu forte.

**E porque é que achas que é lá que..**

Não sei, mas é meu, isso é mesmo algo meu, é algo que eu para trabalhar preciso de estar num café. É quando faço melhores trabalhos, isso é o método de trabalhar de cada um, não é? E se eu tenho a liberdade de poder trabalhar assim, porque é que eu não hei-de trabalhar e fazer bem as coisas. Eu não sou pessoa de conseguir fazer tudo em casa, casa para mim prende-me as ideias, prende tudo, percebes? E se calhar no café sinto-me mais livre, sinto-me mais solto, estou com amigos e ao mesmo tempo estou a falar, acabam sempre por surgir ideias na cabeça. Portanto acaba por ser melhor e benéfico para mim, quando trabalho nesses espaços.

**E daqui para a frente onde é que te podemos ver?**

Bem, daqui para a frente para já em lojas, que é fundamental. Eu tenho as minhas peças no *Muuda* no Porto, na rua do Rosário, tenho no *IvoMaia[Designers]* em Santa Maria da Feira, e tenho também na *Bloom Concept Store* que é a loja oficial do Portugal Fashion no Península, no Shopping Península, na Boavista. Também tenho num site chamado *Section351*, que vende só produtos de designers portugueses com qualidade. E espero continuar no Bloom no Portugal Fashion por mais anos, anos e anos... o máximo que eu conseguir.

**Um conselho para alguém que se forme em design de moda.**

Na minha opinião tem que ser três conselhos. Um deles é não se iludir com o mundo da moda, não pensar que vai para a área para comprar boas roupas e andar impecavelmente bem vestido, ou que aquilo são só festas, não, não é. Eu acho que até as festas que há de mesmo de moda é a festa de abertura e a festa de encerramento das semanas da moda, e aí sim divertir-se ao máximo. Tem que ser uma pessoa que saiba trabalhar e queira trabalhar, que goste de trabalhar e que goste mesmo da área porque a área dá muito trabalho e tem que se engolir muitos sapos. E a terceira é a humildade. A humildade não no sentido de andar sempre de cabeça para baixo, humildade no sentido em que sabe receber uma opinião. Eu tive muitos amigos meus que estudaram comigo, tive três que eram bastante talentosos desenhavam boas coisas, mas quando alguém lhes dava um conselho eles não queriam ouvir. Estavam ali para aprender e quando um professor dá um conselho e eles não queriam ouvir porque acham que aquilo tinha saído só da cabeça deles e que aquilo é só a imagem deles, estão errados, percebes? Porque acho que tem que se saber ser humilde para saber ouvir a opinião, saber ouvir a voz da experiência e dizer “*olha isto não resulta bem assim, resulta melhor daquela forma*”, e eles infelizmente não ouviram e neste momento até nem estão a trabalhar na área, o que é um bocado triste.

Eu acho que isso é muito importante, eu acho que eram estes três conselhos que eu daria a uma pessoa. E outra coisa, mas isso qualquer designer tem que fazer que é estar atento a tudo o que está à volta dele.



41. Atelier de Eduardo Amorim, Santa Maria da Feira, 2015.

### 3. Entrevista João Pereira, artista plástico

#### **Um trabalho de persistência no atelier?**

Exato, o atelier é o sítio onde eu venho para descarregar imagens que eu vejo durante o dia, e também é o sítio onde essas imagens se constroem com o tempo. O tempo também é muito importante. Não é uma coisa que eu venho aqui e já sei o que vou fazer, e venho aqui por uma hora, faço a pintura e vou-me embora. Tenho que estar aqui, concentrado, e isso nem sempre se consegue e demora algum tempo.

Este atelier é recente, tenho-o há um mês. Antes trabalhava na escola.

A diferença é grande porque em primeiro lugar, aqui sei que se eu não quiser, ninguém vai ver o meu trabalho. Então estou livre para o que quiser, sem ter que pensar que tenho que fazer uma coisa boa. Essa foi assim a maior vantagem. Eu nunca tinha feito este tipo de coisas, figuras humanas, nunca tinha tido coragem para tal.

#### **O espaço influenciou o formato do teu trabalho?**

Da escola para aqui não porque tinha mais ou menos o mesmo espaço e paredes. Aconteceu-me quando eu deixei de trabalhar em casa, por exemplo durante muito tempo trabalhei em casa, fazia coisas deste género, deste tamanho. Mas a escala é relativamente pequena, dá para fazer em qualquer lado.

#### **Desenvolves vários trabalhos em simultâneo?**

Sim, eu estou a trabalhar nestes todos ao mesmo tempo. Tem a ver com o processo. Há coisas que só acontecem depois de um segundo olhar sobre a pintura, ou seja, eu preciso de chegar cá, e isto é tudo muito rápido, mas depois funciona por camadas. São camadas muito rápidas mas que acontecem com grandes espaços de tempo entre elas. Normalmente, faço uma coisa rápida e deixo aquilo, chego cá no dia a seguir e faço novamente, isto em várias pinturas. Para olhar para elas e saber discernir melhor o que é que ali faz falta, o que é que ali é necessário.

#### **Durante o processo de criativo, alguém tem acesso ao teu trabalho?**

Eu tenho que escolher bem as pessoas que trago cá para ver o meu trabalho

enquanto está a ser construído. Porque isso muitas vezes pode ser castrador, não é? Tu estás a fazer qualquer coisa, ainda não está acabada e chega alguém que te diz “*é pá, isto é uma merda*”. E tu ficas “*mas eu ainda não acabei*”. Mas há um grupo restrito de pessoas com quem eu não tenho esse problema porque elas percebem o meu processo de trabalho.

**Encaras o atelier como um espaço muito íntimo?**

Para mim o atelier é acima de tudo um espaço de concentração. Existem pessoas que se concentram com o ruído da multidão, eu não consigo. Tenho que estar mesmo em silêncio, às vezes nem música consigo ouvir, tem que haver uma imersão qualquer no meu processo de trabalho até chegar o momento em que estou completamente dentro daquilo e para isso não pode haver distrações. Não pode haver ninguém que me pergunte “*olha, tens uma régua?*”. Já me aconteceu só por me pedirem uma régua não conseguir fazer mais nada e ter que ir embora. Isso é muito frustrante.

**Já tiveste que desenvolver trabalhos para uma exposição específica? Achas que funcionava, ou que de certa forma era castrador para o teu trabalho?**

Não, as exposições que eu tive foi sempre selecionar trabalhos que eu já tinha feitos. Mas penso que funcionava dependendo das premissas, não é? Se for só “*precisas de fazer trabalhos para uma exposição*”, tudo bem porque eu já faço trabalhos, e se por acaso estiver a passar por uma fase em que esteja desmotivado, ou descrente, isso pode ser bom, pode ser um motor qualquer que me faça trabalhar. Saber que vou ter a responsabilidade de mostrar alguma coisa a alguém, pode ser bom, pode fazer com que eu tenha mais rigor naquilo que eu estou a fazer, só nesse sentido. Se me pedirem para fazer um trabalho com determinadas premissas, sobre este tema, isso talvez já possa ser mau.

**Quando estás a desenvolver o teu trabalho pensas no espectador que num futuro verá o teu trabalho? Ou só quando terminas o trabalho é que pensas neste tipo de questões?**

Eu acho que isso está sempre lá, não é? Porque eu estou a trabalhar num formato apresentável já por si. Não estou a construir imagens na cabeça. Acho que isso está sempre como plano de fundo, saber que vou mostrar as

coisas. Se bem que não me interessa pensar muito nisso. Só no fim de fazer as coisas é que penso “*será que isto está perceptível*”, é mais nesse sentido, “*será que isto se percebe por uma pessoa que não foi a própria que fez?*”. E é isso que me faz selecionar determinados tipos de trabalho e esconder outros.

**Quando tu expões, procuras o feedback das pessoas? Costumas receber feedback de pessoas que não são da área?**

Sim, esses curiosamente foram os mais estimulantes. Porque se uma pessoa não está na área e vem falar contigo sobre o teu trabalho é porque gostou mesmo daquilo. E, muitas vezes, as pessoas só fazem isso para fazer sala, as pessoas que estão na área só falam contigo porque têm que dizer alguma coisa.

**Que tipo de comentários já recebeste? Elas questionam-te?**

Sim, costumam questionar como é que eu faço as coisas, de onde partem as imagens, de onde é que elas apareceram. Isto agora está um bocado concreto, mas as minhas coisas mais conhecidas são um bocado mais abstratas e têm um pouco de figuração e as pessoas ficam “*ai, isto parece qualquer coisa mas não sei o que é*”, e então perguntam-me o que é. E eu digo “*ai, isto é um urinol*”, coisas desse tipo.

**Achas interessante as pessoas terem esse tipo de curiosidade? No fundo é do teu processo de trabalho.**

Sim, acho que sim. Faz-me pensar também nas coisas, acho eu. Às vezes as pessoas questionam-me sobre coisas que eu nunca tinha pensado, tipo “*como é que tu fazes as coisas?*”, e eu sou obrigado a tentar perceber porque é que é importante ter muitas pinturas na mesma parede, e estar a trabalhar nelas ao mesmo tempo, por exemplo. Ou trabalhar sobre papel, coisas desse tipo que parecem insignificantes mas que depois têm uma influência muito grande no trabalho que é feito.

**As pessoas conseguem ter acesso ao processo criativo dos artistas?**

Depende dos artistas. Há trabalhos em que o processo é muito evidente, há outros, que é o que é mais comum na arte contemporânea, em que não há processo. Em que é uma ideia materializada. Nos casos em que o processo é visível, as pessoas têm acesso total, acho eu.



**Achas que se o espectador tiver acesso ao processo criativo muda a percepção perante a obra?**

Muda sempre qualquer coisa. Mas eu acho que essa coisa de tentar entender o processo é mais uma curiosidade dos artistas. A obra está sempre lá, o que chega a ti enquanto imagem é sempre aquela coisa, depois tentares perceber como é que ele faz aquilo, e como é que ele se movimenta no atelier é outra coisa, acho eu. Não conheço outra visão, parece-me uma coisa dos artistas, tentar recolher informação, saber como se faz. Acho que as pessoas não têm muito essa curiosidade.

**Enquanto espectador, mas é a tal coisa és sempre artista, interessa-te sempre descobrir o processo?**

Sim.

**E noutras situações o processo pode ajudar-te a compreender uma obra ou um produto final?**

Sim, acho que sim. E acima de tudo, acho que falar do processo é a única maneira de falar do trabalho.

**Processo criativo.**

Estou aqui no atelier, também nas Caldas da Rainha, nos ateliers da câmara e faço pintura. O meu trabalho, em primeiro lugar, é uma coisa que vive muito do dia-a-dia do atelier. Ou seja, é ao fazer muitas coisas e ao deixar entrar imagens do que está mais próximo, por exemplo vou pintando pormenores do chão, coisas desse tipo, ou trago imagens para aqui e é uma coisa que só se consegue fazer com um trabalho consistente, dia-a-dia. O trabalho diário de atelier para mim é muito importante.

**A tua exposição dos gatos.**

Isso foi um trabalho para uma cadeira, foi uma coisa encomendada, tinha que fazer uma coisa relacionada com a performance e então decidi mandar uma pintura à Adília Lopes, que é uma poetisa portuguesa, e decidi mostrar todo o processo para conseguir o contacto dela, e mandar-lhe a pintura. Mandeí cartas aos editores dela, e depois vi que a morada dela estava nas páginas amarelas, já depois da exposição. Foi mesmo uma coisa de mostrar o

processo. Tinha lá uma primeira pintura que fiz ainda sem saber que ia fazer aquilo, que era uma pintura de um gato que fiz por causa de um poema dela relacionado com gatos, e depois quando decido mandar-lhe faço a pintura, tenho a foto dessa pintura exposta, depois faço um retrato dela com um gato e filmo isso, o vídeo também ficou na exposição e filmo isso à medida que vou lendo um livro inteiro dela. É assim um juntar de várias coisas que aconteceram influenciadas por ela, que foram acontecendo não de forma sistemática mas pontual e depois juntei-as todas.

**Porque achas que surge a necessidade de se partilhar na internet, nas redes sociais fotografias do atelier e do seu processo?**

De partilhar do atelier? É uma maneira de expor também, não é? Porque o processo é importante para elas, para mostrar o trabalho, não sei. Por exemplo, umas das coisas que me levaria a falar do meu processo a alguém, se fosse mostrar o meu trabalho a alguém seria porque evidencia todo o meu trabalho, e a maneira como eu faço as coisas, e parece que as pinturas são a ponta do iceberg e que quando saem daqui perde-se qualquer coisa. Então, vir ao atelier é uma maneira ótima de compreender o que é que está a ser feito, de uma maneira mais objetiva, mais direta. Acho que sim, nunca tinha pensado nisso, estou a pensar agora.

**Notas no teu trabalho que apesar da evolução que é normal, existe sempre uma linguagem que te define?**

Eu pergunto-me muitas vezes sobre isso. Às vezes não sei se consigo, mas acho que sim. Acho que é uma coisa constante, que está em constante fluxo, e que nunca se repete e, por isso, é que tenho essa dúvida, mas há coisas que ficam sempre, não é? Uma espécie de núcleo que assim que tu o encontras permanece. E atravessa todos os trabalhos embora mudem até de meios. Se eu agora deixar de fazer pintura, se for inteligente suficiente para isso, sei que o núcleo continua lá. Se comesse a fazer vídeo, ou escultura, ou outra coisa.

**É o teu núcleo, é?**

Não faço ideia. É só uma sensação, não sei. Tem uma relação com essa coisa, é um espaço onde eu chego quando estou concentrado, é só isso. E parece ser sempre o mesmo tipo de coisa.

**Já começa a saber o que fazer para alcançar esse estado de concentração?**

É complicado. Acho que é só estar aqui e aguentar quando as coisas não correm bem, aguentar algum tempo e fazer qualquer coisa como dar um fundo, começar a fazer uns desenhos e esperar que a concentração apareça. Não sei, não há uma fórmula assim direta de chegar lá. É por meios diferentes, várias vezes. Às vezes até pode ser uma música, qualquer coisa.

**Os artistas são pessoas muito persistentes.**

Sim, isso depois só é possível com muito trabalho. Encarando isto como um trabalho sério como qualquer outro.



42. Atelier de João Pereira, Caldas da Rainha, 2015.

#### 4. Entrevista Andreia Sofia, artista plástica

**Como é que a Esad.Cr te influenciou enquanto artista que te estavas a formar?**

Ainda estou. Eu gostei, porque lá está, chegávamos lá e tínhamos uma sala para preencher. Escolhíamos o nosso espaço, e eu nunca tinha tido essa oportunidade. Onde eu trabalhava era no meu quarto, e o quarto não era muito grande, obrigava-me a fazer formatos mais pequenos. Acho que isso foi o ponto maior. Depois como eu sou muito reservada, tinha a tendência para esconder. Eu lembro-me, no 2º ano, fizemos quase uma cabine num canto da sala, onde o meu espaço estava quase completamente tapado. Só tinha acesso quem lá fosse mesmo ver os trabalhos. No 3º ano já não, tinha um espaço amplo, estava mesmo à beira da porta, quem entrasse via logo o meu trabalho.

**A ESAD.CR proporciona-nos, logo que ingressamos, uma grande autonomia?**

Eu sempre fui um bocado autónoma, do género eu fazia o que queria e depois apresentava e ouvia. Eles deram-nos a oportunidade, no início, de escolhermos algumas cadeiras que queríamos, sem ter que seguir um ramo. Noutras faculdades teríamos que seguir o ramo multimédia, ou o ramo de escultura ou o ramo de pintura. Lá não, temos várias cadeiras e podemos escolher consoante o nosso percurso. Se quiseres experimentar escultura, experimentas, se quiseres experimentar pintura, experimentas. E isso acontece ao longo dos três anos da licenciatura, não é só no primeiro. E tens a cadeira maior que é projeto e que podes misturar tudo, se quiseres.

**Que metamorfose sofre o teu trabalho ao longo dos três anos?**

O que eu notei mais foi uma mudança do 2º ano para o 3º ano, em projeto, em que o trabalho era mais minucioso, que eram os pontinhos, um lado mais racional e que exigia mais paciência, e dá-se um bum para um trabalho mais liberto com tintas, com um formato muito maior, o espaço também era maior, materiais mais diversos enquanto antes só usava a caneta, passo a usar tinta, acrílico, farinha, óleo, entre outras coisas.

**Se tivesses estudado noutro sítio, o tipo de trabalho que tens hoje seria o mesmo?**

Não sei. Podia ser diferente. Isso também depende se tivesse o espaço que tivemos na ESAD, depois eram outras pessoas também, não sei.

A questão do espaço atelier.

Enquanto estava na ESAD.CR não trabalhava só no espaço da sala, também trabalhava no quarto que partilhava com outra pessoa. O que eu notava, como é óbvio, os trabalhos do quarto eram muito mais pequenos, e geralmente destinavam-se à cadeira de desenho.

**Organização e horários no espaço de trabalho.**

Eu neste momento, após terminar a licenciatura, não tenho um espaço de trabalho. O que eu fazia era coisas no café ou no quarto onde estou a morar. Mas eram coisas pequenas, não eram projetos elaborados, ou projetos destinados a alguma coisa, ou a alguém, era para mim porque gostava e para ocupar o tempo.

**Enquanto não temos um atelier fixo, montamos o atelier onde quisermos, adaptamo-nos aos espaços que temos.**

Sim. Eu sou um pouco reservada, e não gosto que as pessoas estejam a olhar para o que eu estou a fazer, que movimento eu estou a fazer, porque é que eu coloco aquela cor ou uso aquele material, e faço aquela mistura naquele sítio e não no outro, esse tipo de coisas incomodavam-me, e à noite estavam menos pessoas do que durante o dia, e então no quarto estavas tu, e também estavas a trabalhar, não estavas a olhar para o que eu estava a fazer. Não sei se é uma maneira de me concentrar, estou a pensar só naquilo que estou a fazer, e não naquilo que os outros estão a ver, ou a pensar. Mas em relação a isso, de termos um espaço já fixo não sei, porque eu gostava de ter um espaço já fixo, mas depois de ter espaço não sei se me ia faltar dele. Porque talvez ia querer estar sempre a mudar de espaço, porque eu tinha necessidade de trabalhar nos dois sítios, tanto em casa como na Esad.CR.

**Dialogas com pessoas acerca do teu trabalho?**

Neste momento não, e acho que durante o período que estive a estudar lá perdi um bocado disso e podia ter aproveitado mais e mantido essa comunicação.

Eu gosto de tomar as decisões, mas depois gosto de ouvir a opinião das outras pessoas acerca das questões que elas colocam. E gosto de experimentar as questões que levantam para saber se resultam melhor, ou não.

O feedback é importante. Por vezes penso que certo trabalho vai atingir certa pessoa, por exemplo. Talvez não pense sempre, às vezes penso só em mim. Gosto e não quero saber das outras pessoas. Normalmente, gosto de receber os comentários quando o trabalho está finalizado.

**A transição no teu percurso artístico após terminares a licenciatura e entrares no mundo profissional.**

Eu entrei num período de negação. Aliás, quando eu estava a terminar a licenciatura eu já queria sair das Caldas da Rainha. Não porque não estava a gostar do curso, mas porque me sentia presa a um sítio. Queria mesmo terminar, e tinha a ideia de ir para fora, queria ir para o estrangeiro, aprender outra língua, ver coisas novas, queria mesmo. Então quando terminei a licenciatura não pude fazer isso porque não tinha dinheiro. E fiquei na mesma presa a arranjar trabalho, a ter o trabalho e a rotina do trabalho, e a arranjar dinheiro. Então foi difícil conciliar isso tudo, estar a fazer projetos ligados com a área que eu tinha e estar a trabalhar. Geralmente, quando eu procurava trabalho nunca via na minha área, procurava outros tipos de trabalhos, não sei se posso dizer mais fáceis, mas que na minha área era mais difícil procurar. Também a minha ideia de fazer sempre coisas novas, sempre a experimentar, este e outro trabalho, influenciou. Não sei se foi por não conseguir na minha área, porque nem sequer procurava. Como a intenção era arranjar dinheiro, eu tinha que o fazer rápido e arranjar trabalho que desse dinheiro. Não era estar à procura de um eventual trabalho na minha área, e ia gastar inicialmente, e não tinha esse dinheiro para gastar.

Ainda existe uma quebra nesse percurso de trabalho. Vou fazendo alguns projetos, mas lá estão ficam guardados para mim, e muitas vezes ficam inacabados. Também não sei o que fazer com eles, a quem me posso dirigir ou mostrar. O que aconteceu foi que apareceu o projeto Shair, eu inscrevi-me

nesse projeto, uma obra foi selecionada e acho que isso ajudou-me um pouco a ter mais confiança. O projeto Shair é uma plataforma online, tu colocas lá os teus trabalhos, têm que ser aprovados, e passam a uma fase de votação do público ou é selecionado pelo júri. O meu foi selecionado pelo júri, e depois a obra vai para exposição e tem a possibilidade de ser comprado. E o meu trabalho também foi comprado.

**Porque negas ser artista plástica quando tiraste uma licenciatura em artes plásticas?**

Porque eu ainda não tenho percurso artístico nenhum, e não estou a fazer para tal. Não é não participar em concursos, mas se participar em concursos, vou participar com trabalhos que já fiz na licenciatura, e geralmente nunca se encaixam no tipo de concurso. Não sei se são válidos, o facto de serem feitos na licenciatura. Talvez até sejam válidos, e na minha ideia é que não encaixam.

E vou ter quando tiver mais estabilidade, quando conseguir orientar-me sozinha financeiramente, acho que isso é importante. A culpa também é minha desta quebra no trabalho, mas o dinheiro também. Foi um desvio, e aos poucos estou a retomar.

**Processo criativo.**

Quando dizem *“Isso até eu fazia”*, até podes fazer, mas vais fazer de maneira diferente. Por isso, cada um tem a sua marca, cada pessoa é diferente.

Os meus últimos trabalhos, enquanto estudava, surgiram porque estava uma confusão. Misturava tintas, tirava tintas e raspava tintas. Sim, é um trabalho da experiência da cor, da forma e do tamanho. Eu lembro-me, na altura, de trabalhar à noite e deixar secar para o dia seguinte, e gostar ou não do que resultou. Eu gostava disso. Era eu que fazia, era eu que usava aquelas formas, era eu que escolhia aquela cor, mas depois no dia seguinte tinha sempre algo que acontecia e eu não estava à espera. E eu gostava disso.

**Evolução de trabalhos.**

São trabalhos diferentes. Neste trabalho pintava com a folha dobrada, e ia dobrando, fazia linhas e pintava, e voltava a dobrar, e depois abria e estava construído. Uma espécie de puzzle, eu já fazia isso no 2º ano com aquelas formas.

**Existe sempre esse factor de construção no teu trabalho e de marca, e o fator surpresa, certo? Vai-se construindo por ti, e por ações que tu provocas mas não controlas.**

Sim, por isso é que eu também acho em relação aquela questão que tu pões do público ter conhecimento do processo criativo ou não, não sei porque eu gosto também de não saber. Talvez sim, às vezes também vou a exposições e pergunto-me como foi feito, e vou pesquisar ou não.

**Conhecimento do processo criativo.**

Talvez teria mais interesse se soubessem o processo, talvez para algumas pessoas. Para certas pessoas pode mudar alguma coisa, pode acrescentar algo.

**Que interferência tem o conhecimento do processo criativo na compreensão do produto final que é apresentado ao público?**

É aquela questão da magia, de ser algo que tu não estás à espera. Porque tu depois de uma exposição podes sempre ir pesquisar como foi que o autor fez. Antes da exposição também podes ir preparada. Acho que isso é uma opção tua. Alguma coisa vai alterar.

**Existir informação de novos artistas.**

Eu acho que isso de mostrar o processo artístico talvez aproxima-nos mais de determinado artista e trabalho. Mas não sei se vai alterar alguma coisa, mas aproxima-te, ou afasta-te, porque podes não criar afinidade.

**Mostrar o processo criativo.**

Eu não gosto de mostrar, mas isso sou eu. Mas depois gosto de saber os outros processos. Por um lado sim, por outro não. Por perder essa magia, já ficas a saber. Por muito que tenhas sido tu a fazer, e até alguma pessoa tente fazer igual vai ser diferente.

Também podemos abordar esse lado da autenticidade, e da cópia. Existem vários fatores a ter em conta. A pessoa pode ter uma determinada interpretação, e depois quanto tem acesso à informação passa a ter outra.

Se eu tivesse muitas exposições, e se me acontecesse montes de vezes, era uma coisa. O que eu me estou a lembrar é quando estávamos na ESAD.CR,



aqueles que eu fazia com cartão e caneta, que era uma questão de repetição, e concordava com o lado da máquina e o objeto enquanto extensão do corpo, quando apresentávamos o trabalho as pessoas perguntavam muitas vezes se aquilo tinha sido com o computador, ou se tinha construído algum mecanismo. E eu explicava como fazia e as pessoas comentavam “*que paciência!*”. Isso vai aproximar, se for realmente interessante, se tu partilhares como fazes e tudo o resto. Talvez seja uma boa abordagem para um início de trabalho, ires partilhando, aproximando as pessoas do que é que estás a fazer, como estás a fazer e o que é que estás a usar.

Esse projeto começou com um bloqueio. Foi no início do 3º ano, não sabia o que fazer, e então comecei a tirar fotografias. Como eu tinha aquela lógica, gostava de coisas sobrepostas, padrões, então comecei a tirar fotografias, geralmente tirava a portas, a pedras, à calçada, entre outras coisas. Foi uma base para começar algo. Imprimi as fotografias e recortei-as, juntei as peças e fui formando formas. E os trabalhos eram isso, juntar várias peças, ver como é que encaixavam, escolher e sobrepor várias cores. Eu gostava sempre de sobrepor uma cor, mas que a cor de baixo ainda se ficasse a notar.

Eu preparava sempre a tela. Gostava de usar tons escuros, optava sempre pelo preto ou azul escuro. O método que eu usava era com lona, eu pintava a lona e depois sobrepunha sobre o pano. E o que ia ficar era o print dessa forma, que eu recortei já da fotografia; eu aumentava a fotografia, recortava e fazia o molde em lona. Pintava e punha por cima da tela, deixava a tinta secar, às vezes também juntava água para diluir e não ficar só o print, para não ficar a marca rigorosa da forma, e depois esperava que secasse. Se as condições atmosféricas fossem boas demorava pouco tempo, geralmente quando trabalhava à noite de manhã já podia estar seco, se juntasse muita água já não estava tão seco, e depois descolava. Muita da tinta ficava na lona, outra na tela, e depois quando eu ponho tinta vai sempre saindo a tinta que já lá estava e que pode passar para a tela novamente, e outras partes de tinta vão acumulando na lona.

Acho que se nota ao longo dos trabalhos que eu fui fazendo durante a faculdade, uma construção de puzzle ou de jogo, por exemplo, neste que fizemos na cadeira de livro de artista, tem a forma que foi feito com a folha dobrada, e quando abrimos isto dá várias composições, várias formas. A questão do print, e que as marcas passam umas para as outras, o de trás vê-se

com o da frente e vice-versa, e uns vão marcando os outros.

Depois este são várias partes num todo, parecem janelinhas. A intenção era fazer um painel gigante, isto ainda não está acabado, que resultaria em várias composições. Sim, eu dou-lhes várias opções. O público pode optar por determinada página, e conjugar com outra.

#### **Um conselho para um artista plástico.**

Há uma frase que eu agora não sei bem como se diz, mas é do género *“desaparecer é esquecer.”* E foi isso que eu fiz, eu saí e embora estivesse nas Caldas a morar durante o ano seguinte após terminar a licenciatura, eu deixei de ir à ESAD.CR, deixei de contactar os professores, os colegas que muitos já não estavam lá, e basicamente desapareci. E acho que isso dificulta um bocado o caminho. Se continuarmos no meio, perto das pessoas com quem já estávamos habituadas, isso ajuda-te.



43. Atelier de Andreia Sofia, Marco de Canaveses, 2015.

## Entrevista KAI, design de produto

### Como é que surge a KAI?

José. A KAI surge de um projeto de uma disciplina de Design e Empresas, do terceiro ano da licenciatura. Era um grupo, o Paulo e outros colegas da nossa turma, que não integraram o projeto e o Paulo convidou-nos no verão para fazer parte. Nós aceitamos e a partir daí começamos a fazer pranchas de madeira que são mais sustentáveis. E pronto, foi daí que surgiu a KAI.

### Surge em que ano?

Paulo. No verão de 2013. Culminou com o final da licenciatura, era o último projeto, e depois seguiu-se o verão e a maior parte dos membros do grupo, éramos cinco, três saíram e fiquei só eu e o Marques, que é o nosso quarto elemento. Depois, convidei o José e o Gonçalo, que eram os meus amigos mais próximos e que estavam mais familiarizados com o próprio projeto.

Gonçalo. Depois para ajudar um bocadinho no financiamento concorremos a um passaporte de empreendedorismo que nos ajudou bastante a começar. Daí foi o salto para este espaço.

J. Para o espaço e para as ferramentas todas, porque nós não tínhamos possibilidades para começar sozinhos, não é? E depois foi tudo uma evolução a partir daí, começamos a fazer pranchas, com os erros eventuais do início do processo. Começamos a aprender, a experimentar e agora estamos seguros de que temos um produto bastante bom para oferecer ao mercado.

### Onde é que já apresentaram o produto?

J. Já fomos a algumas escolas de surf e já temos alguns eventos marcados com elas. Mostramos regularmente os nossos produtos numa loja que temos no Mercado Negro, aqui em Aveiro. Também temos nas plataformas online, nomeadamente *facebook* e teremos depois no site.

P. Já temos algumas coisas marcadas futuramente a nível de parcerias. Vamos estar presentes com uma empresa que fabrica *bungalows* de madeira e cortiça. Nós apresentamos-lhes o nosso projeto, os materiais eram idênticos, eles gostaram e então levaram alguns modelos nossos juntamente com uns projetos deles para a FIL em Lisboa, entre 6 e 9 de Maio..

G. Já estivemos em Coimbra e na Universidade do Porto, na Faculdade de

Economia. Tivemos algumas propostas esporádicas por parte de instituições que nos demonstram o seu interesse em ter o produto e a ideia divulgada. Também temos tido outras entidades a contactar-nos como a Associação de Surf de Vagos e a dos *bungalows*.

G. Agora o que nos interessa realmente é a visibilidade e não propriamente ainda a venda em si. Nós já validamos o produto, agora precisamos de validar o mercado. É a fase em que estamos.

J. É a última fase.

G. E a mais importante, provavelmente.

P. E vamos estar presentes também no ENED (Encontro Nacional de Estudantes).

**Há precisamente um ano, a KAI estava numa fase embrionária.**

J. Nós não queríamos sair daqui sem ter a certeza que tínhamos uma coisa bem pensada e bem estruturada, em termos de produto e de ideia. E não saímos mesmo enquanto não tivemos aquela prancha fina. Depois começamos a falar com a Universidade de Aveiro para nos divulgar.

P. Estivemos presentes no Campeonato do Mundo de Surf, em Peniche. Foi o salto que houve no nosso projeto, saímos da nossa caixa, do nosso porto seguro e fomos à procura. Temos lá um contacto, mas depois esse contacto não se revelou fiável na altura, então nós próprios marcamos presença todos os dias na praia e foi uma aceitação por parte de muita gente que via o nosso produto e que gostava. E até tivemos algumas encomendas, vendemos para lá uma prancha, através disso.

G. Mas eu acho que esse primeiro ano, essa primeira fase de reclusão aqui na oficina foi bastante importante para nós aprendermos a validar o produto. Até porque tivemos bastantes fases processuais, não é?

J. Não sabíamos como se fazia uma prancha!

G. Começamos a aprender como fazer determinadas partes da prancha.

P. São as técnicas que vamos aprendendo com o trabalho desenvolvido juntamente com os surfistas, não é? Eles melhor que ninguém sabem que tipo de mar surfam, e que outras pranchas de espuma costumam utilizar. Aí vamos tentando captar alguns pontos técnicos que eles usam e que nos fornecem informações para testar e adaptarmos às nossas pranchas. Temos um produto seguro, todos os testes já foram feitos, já fizemos um produto validado.

J. E chegámos a um mercado que ainda não foi explorado, a forma como fazemos as pranchas provavelmente mais ninguém faz, ou seja, a espessura da prancha. Exploramos o material de uma forma totalmente diferente das pessoas que já estavam dentro do desporto e que quiseram copiar foi as pranchas de espuma.

G. Acho que o que nós fizemos foi tornar esta prancha adaptada para o processo em si, sendo comercializada de maneira rentável, não é? Minimamente competitiva em relação às de espuma e não copiando-as, mas replicando algumas coisas.

P. Trabalhar o material na sua essência e não copiar o que já existe. No trabalhar da espuma, existem questões de portabilidade diferentes da madeira que nós conseguimos trabalhar o produto em madeira de uma forma diferente que nos permite ser mais leve, por causa do processo nela envolvido, e que tornam a prancha, a nível técnico, mais capaz do que muitas pranchas de espuma.

G. E acho que o ponto de viragem da parte processual e de validação de tudo foi quando começamos a incluir cortiça, esse foi o ponto forte.

J. Porque não foi *“Vamos incluir cortiça porque é bonito ou porque é português”* como tanta gente faz hoje em dia. Nós começamos a usar cortiça porque realmente era a solução mais lógica para fazer os réus, aquilo era mesmo fácil de colocar ali, colar, lixar um bocadinho para fazer ali o chanfro e estava pronta a prancha. E nós começamos a perceber *“Isto assim é muito mais fácil de fazer do que em madeira”*. Nós tínhamos de criar um molde específico para criar esta curva, são duas ou três curvas, e depois era complicadíssimo de colar à própria prancha. Já fazer o molde era complicado, colar então era outra dor de cabeça, estava a ser complicada de avançar e começamos a pensar *“Vamos pôr aqui cortiça, não acrescenta no peso, é muito mais fácil de colocar, ajuda na flutuabilidade e é estanque. Tudo o que precisamos.”* Começamos a explorar, as primeiras pranchas que fizemos claro que correram mal. Primeiro fizemos o réu inteiro em cortiça e começamos a perceber que partia-se nas pontas e não era viável, então começamos a ver que realmente só precisávamos de pôr dos lados que são as curvas mais difíceis e depois o resto podíamos fazer em madeira que era muito mais fácil de executar.

**E já existiam pranchas de madeira ?**

J. Já existiam, as primeiras pranchas de surf são de madeira.

**O que muda no vosso produto?**

J. O que muda no nosso produto é o processo de fabrico. É mais rápido, nós usamos contraplacado, ou seja, poupa-nos muito tempo e o resto do processo é todo igual. O que nós mudamos é a forma dela, a espessura que nós começamos a investigar. Focados nas especificidades do material que nós estamos a utilizar, e não no mercado já existente das pranchas de espuma.

Fizemos uma prancha que era demasiado fina para aguentar com uma pessoa. Era leve mas era demasiado fina. Depois começamos a subir até chegar a um limite que nós sabíamos *“Isto vai aguentar contigo”*, e a partir daqui é que nós podemos trabalhar todas as questões da forma e de especificidades.

P. Só foi validado depois de ir para a água. Imagina uma pessoa de 80 kg numa prancha com aquela espessura consegue e diz que está ótima, a partir daí começamos a trabalhar sempre tendo em mente que elas podem ser sempre um pouco mais espessas que as de espuma. Talvez depois para cortar a onda são muito mais acessíveis para o próprio surfista e o resto é tudo uma questão de técnica.

J. Não invalida a hipótese de criarmos a mesma espessura que as de espuma têm e que proporcionam tipos de surf diferente. É tudo uma questão de falarmos com a pessoa que quer a prancha e o tipo de surf que ela quer fazer. Isto parece uma coisa muito simples mas não é. Tem muitas especificidades como o tipo de mar, o tipo de onda, o tipo de pessoa que é e que hábitos tem.

P. É um trabalho conjunto entre o surfista e o *shaper*, a pessoa que faz a prancha. Isto para quem já faz surf. Quem já faz surf nunca vai comprar a uma loja, vai sempre a um *shaper* da zona e ele já sabe, conhece o surfista, conhece o tipo de mar e já adapta a prancha consoante o indivíduo.

**Quem vai as lojas é quem ainda está a iniciar a atividade no surf?**

P. Exatamente, não quer dizer que uma pessoa não vá lá comprar, mas quem já faz surf ou está no circuito, já tem uma prancha à medida dele com as características para o peso e a altura, é uma prancha personalizada.

**Quantos dias demora o processo de execução de uma prancha.**

J. Quatro dias com o processo todo entre colagens e recortes, e depois os preparativos finais.

P. Prensagens e acabamentos com resinas.

**Onde arranjam a vossa matéria-prima?**

J. Nós arranjam quase tudo em fornecedores locais.

P. Nós somos uma empresa recentemente formada. Tu depois de estares numa empresa real comesças a ter contacto com todo o tipo de fornecedores, um é mais barato do que outro em determinado produto. Só quando estás dentro desse mundo é que comesças a ter uma visão diferente que nós não tínhamos. Os contactos são extremamente importantes.

**Quantas pranchas fizeram até ao ponto de viragem?**

J. Umas cinco pranchas. Foram todas de madeira e uma de cortiça. Mas o ponto de viragem foi a primeira prancha quando percebemos que não estava a funcionar.

P. A primeira quanto pesava Zé?

J. Quase seis quilos.

G. Extremamente pesada.

J. Olhamos para aquilo e dissemos “*Não, isto tem de haver aqui mudanças drásticas*”.

P. Comparativamente agora temos umas cinco, seis... Para quem não sabe, tem por volta de um metro e sessenta e em comparação com o resto que temos aqui que tem por volta de dois metros e pouco. Esta prancha, conseguimos fazer com quatro quilos e meio totalmente terminada e a de cinco, seis com dois e setenta e cinco, para tu veres... Pranchas em madeira, normalmente as pessoas que vão a pegar nelas arregaçam as mangas e depois veem que realmente é leve. Pensam que vão ficar sem braços, mas não.

J. É um tipo de peso que as pranchas de madeira são sempre mais pesadas que as de espuma, nós não conseguimos fazer tão leves, mas só que chegámos a um tipo de peso que já não importa, já não sentimos essa diferença.

G. Já é uma especificidade que muitas vezes chega a não interessar. Normalmente, o surfista que já faz surf há algum tempo, quer um tipo de onda que implique já algum tipo de peso nas pranchas, portanto, à partida isso não afeta.

J. Depois traz uma vantagem enorme em relação às de espuma que é a resistência delas, não ganham mossas.

P. Em comparação com as de espuma, depois depende do surf que é feito nela, o tempo médio de vida de uma prancha é até sete anos, claro que estão sempre a partir. Esta prancha de madeira tem uma média de vinte anos conforme o surf que é feito nela.

J. Esta prancha, por exemplo, se for mesmo para aprendizagem e tudo mais, dura muito tempo porque tu não fazes grande coisa com ela, tu vais só para curtir o teu surf e, se cuidares dela, dura muito, muito tempo, é quase como uma peça que fica no legado da família. Passa de pai para filho e tu cresces e dizes “*Pai, posso ir fazer surf?*” e pegas na prancha e podes usá-la.

P. Não ganha aquelas mossas que normalmente ganha uma de espuma. Por norma, a primeira vez que vais com ela à água, tens logo uma moessa e isso é desagradável, mas acontece em todas.

J. Mas também depende da fibragem delas. O que acontece nas pranchas de espuma é que se tu acrescentares peso, elas afundam e as de madeira se acrescentares peso funciona como lastro, e então flutua ainda mais. A madeira é um material diferente e é por isso que nós estamos a desenvolvê-las de uma forma diferente.

G. E é essa a gafe que nós estamos a tentar preencher em relação ao processo, relativamente aos que fabricam já as pranchas em madeira. Em relação às de espuma as diferenças e benefícios são óbvios.

P. Em termos de mercado, temos de referir que para já estamos a apostar mais na divulgação dos nossos produtos para validar, porque uma pessoa comum primeiramente ao ver uma prancha de madeira não vai dar o preço que ela custa, porque está habituada a ver as de espuma, e sabe que as de espuma estão mais do que validadas. Embora o nosso preço seja quase igual às de espuma. E é normal que uma pessoa primeiro queira testar, fazer a própria validação e dizer “*sim, isto resulta*”, e passar a palavra ao amigo e talvez o amigo já não vai ter que validá-la porque confia. Numa primeira fase, é muito importante ter este tipo de aprendizagem, a pessoa tem de se adaptar a este tipo de prancha. Também temos agora o nosso parceiro dos *bungalows* que também exploram o mercado do turismo e o surf é um desporto que está em crescimento. Nós temos uma costa formidável e isso traz muitas pessoas do estrangeiro que vêm cá só surfar. Isso proporciona a



existência de moradias exclusivas para surfistas e aí estamos a explorar esse mercado do turismo, vantajoso para nós e assim conseguirmos um feedback geral através de um espólio de pranchas em madeira para aluguer.

J. Estas pranchas têm resistência, porque se fosse uma de espuma eu dizia *“não podes experimentar se não vai criar moça. Tens que comprar para experimentar”*. Aqui podes experimentar à vontade porque eu sei que ela não vai ficar danificada. E nesta fase processual, se acontecer alguma coisa, só é benéfico para mim que vejo onde é que é a falha.

P. Também abrimos uma loja onde temos os nossos produtos expostos como algum material de longboard e queremos criar também um espólio de pranchas com o mesmo sentido de dar a oportunidade de as pessoas alugarem, experimentarem e transmitirem-nos um feedback como as pessoas de Erasmus que vêm cá. É um pessoal que nós também gostamos de abranger porque normalmente está associado a escolas de surf, porque aproveitam o fim de semana para fazer surf. Validar e dar a conhecer o nosso trabalho para que eles o possam divulgar no exterior.

#### **Faz tudo parte daquele processo da divulgação e aceitação do mercado.**

G. Receber o feedback é muito importante, mas já percebemos que existem vários argumentos que podemos utilizar, só ainda não selecionamos o melhor. Aliás, qualquer um deles vai resultar, melhor ou pior. Nós temos uma boa base e também já percebemos que isto aqui faz sentido, e tem que resultar se usarmos as ferramentas certas.

#### **Trabalho de oficina/ processual. Como se organizam?**

P. Nós fazemos tudo mas o Zé talvez esteja mais envolvido no processo.

J. Eu normalmente faço o desenho da prancha e estrutura, aquilo tem um programa no computador, faz-se e imprime-se os planos. Depois, é desenhá-los na madeira e cortar e isso já é dividido entre todos.

G. É o que usamos na espinha. Fazemos este tipo de secções e isto como é um processo mais aditivo do que subtrativo, temos que pensar com muita antecipação.

P. Os cortes ou são manuais ou recorremos à maquinaria a laser ou CNC.

J. Basicamente todo o trabalho é dividido entre nós os três até porque é impossível eu ou qualquer um de nós fazer isto tudo sozinho. Tem de ser mesmo um trabalho de equipa.

**Em relação às máquinas, têm tudo o que precisam na oficina ou recorrem a sítios no exterior?**

G. Para já temos mas com a continuidade do processo existem algumas máquinas que estão em falta e que pensamos em adquirir, no futuro.

P. Futuramente, o ideal é a máquina de corte a laser. Queima a madeira, é mais rápido e a borda da madeira até fica mais rija. É nesta parte do processo que queremos inovar porque o Zé tem que desenhar no computador num programa de modelação, depois guardar em PDF e imprimir. Isto é um processo longo e com o processo novo o Zé passa de desenhar no computador para a impressão e são logo duas ou três etapas resolvidas.

J. Uma pessoa gasta tempo a fazer os cortes, mas o que demora mais tempo são as secagens, mas em relação a isso não podemos fazer nada.

G. E até depende mais do tempo do que de nós próprios, não é? Nós não temos aquecimento.

J. Sim, mas com outras instalações com estufas já conseguíamos.

**Quando sentiram necessidade de alugar e criar o vosso espaço físico?**

P. Foi no início, mal recebemos a confirmação do passaporte do empreendedorismo para recebermos os fundos.

J. A incubadora aqui de Aveiro, ótima incubadora, mas não está preparada para ideias de negócio onde “*se meta a mão na massa*”, ou seja, eles estão preparados para ideias de negócios digitais, de computador e secretária. Para um espaço onde tu precisas de fazer barulho, sujar, uma oficina não estão preparados ainda para isso. Eles estão a construir um pavilhão só para design e acho que vão ter espaços com esse objetivo.

P. Recebemos os fundos e partimos para a incubadora não pelo espaço em si, não é? Também foi com a ideia que eles iam ter um espaço, uma oficina para nós quando nos deparámos que eles não têm condições para abranger trabalhos/ processos/ empresas do género da nossa. E foi daí que algum do nosso investimento do capital que tínhamos foi para alugar esta garagem inicialmente. Depois foi expandido naturalmente e com os materiais que íamos tendo aqui já não tínhamos espaço para tudo e alugámos outra garagem que tem sido o nosso espaço de trabalho. Também culminou com a abertura de uma loja com um processo gradual. É um processo gradual.

**Algum de vocês está a usar a KAI como projeto de faculdade?**

P. Inicialmente eu era para usar, não tanto como projeto em si. Eu e o Zé estávamos a criar uma espécie de maquinaria que nos ia ajudar, mas depois não avançamos. E o Gonçalo, numa fase inicial estava mesmo a desenvolver a imagem.

**A KAI é um projeto extracurricular.**

J. Sim porque eu sou de comunicação, eles é que são de produto.

G. Ironicamente, o Zé até é o que se envolve mais com a parte da oficina e com a parte física e nós é que lidamos com a outra parte. Não temos funções fixas, somos polivalentes.

**A primeira experiência com a prancha na água.**

J. Estávamos receosos. Foi um professor que testou e a primeira dúvida que surgiu foi se flutuava ou não. Era aquela prancha fininha, e ele também disse *“não vos vou prometer nada, se ela flutuar, flutua, se ela não flutuar, eu saio logo”*. Ele entra na água, começa a remar vai para lá para o mar, corre tudo bem, apanha uma onda e nós ficamos *“ok, fixe, está mesmo a resultar e é para ir para a frente, não é para acabar”*.

P. Convém dizer que se corresse mal, o Zé ia embora e partia a prancha ali.

G. Foi um momento de grande tensão, aquele ponto de viragem: é ou não é, o momento da verdade. Acho que esses momentos do tudo ou nada já passaram e ainda bem, quer dizer, não tenho coração para mais.

P. Quando soubemos que resultou foi um alívio que nos permitiu passar ao próximo passo em questões de comunicação.

**A validação do vosso projeto.**

P. Não queríamos entrar no mercado com algo que à partida não ia funcionar e que nos ia prejudicar.

G. Um investidor dir-nos-ia que a validade do produto não é importante, mas nós achamos que é importante e tem que ser importante para termos uma qualidade exponencialmente maior em todos os aspetos do que estarmos a pôr um produto que achamos que talvez vá resultar. Foi sempre a nossa reticência antes de divulgar e, por isso, andámos aquele ano sabático ou autista a fazer pranchas, pranchas e pranchas.

P. Talvez se nos perguntares se tivemos de prescindir de algumas coisas, tivemos. Do verão e a da nossa própria tese que está um bocadinho parada há alguns meses, porque foi tudo um culminar de várias coisas, a fase da comunicação e parcerias de empresas que vêm falar connosco.

G. Nós começámos este projeto de uma forma bastante espontânea e sem garantias nenhuma. Ninguém nos pediu nem sugeriu nada. Nós é que achámos que isto ia resultar, e houve por parte dos professores na altura um *“avancem com isto”*, mas uma coisa é dizer e outra é fazer.

P. É preciso fundos, é preciso várias coisas e foi tudo um culminar de coisas que nos permitiu também criar a própria empresa. E se achamos que isto vai para a frente tem de ser com pés e cabeça, não é só *“vamos criar uma coisa de pranchas”*. É tudo mais que isso, a própria criação da empresa permitiu-nos falar abertamente com outro tipo de fornecedores, saber o preço de matéria prima que custava X e que agora vai custar Y.

G. Existe uma fasquia, um compromisso que já estabelecemos com parceiros, com fornecedores, com toda a gente, não é? É toda uma expectativa que criámos que é um compromisso difícil de aguentar, quer dizer é um stressante, as pessoas estão à espera que isto resulte e nós também estamos. E a responsabilidade é só nossa e a opção também só nossa, e acho que esse foi o maior mérito do nosso projeto.

#### **Encomendas.**

P. Já aceitamos encomendas.

J. A primeira encomenda foi uma sete zero.

G. O João Carlos Costa, em Peniche, foi uma das pessoas que nos viu na praia revelando-nos a importância de termos uma divulgação congruente e presencial.

P. Foi uma das primeiras parcerias que tivemos, além de ser iniciante na prática do surf também tinha outro tipo de vantagens para nos oferecer, a nível de comunicação e tudo mais, que se tornou um dos nossos parceiros e que nos incentivou a querer mais. Nem foi por ter comprado a prancha, foi aquele validar.

G. Nós nem vimos isto como algo de sucesso ou não, por agora também aceitamos encomendas esporadicamente, porque ainda estão em fase de protótipo, não estão totalmente validadas na medida para produção do mercado. Ainda não lançamos um catálogo, não lançamos nada.

Estamos a estudar os melhores argumentos para abordar uma pessoa, se dizemos que é melhor nisto ou naquilo é tudo uma questão de marketing, uma questão de argumentos, mas acho que os temos e que vão resultar, só temos de perceber qual o melhor o caminho que temos que seguir.

### **E os longboards que produzem?**

J. Continuamos e em força!

P. A loja que abrimos foi mesmo só para os *longboards* e depois começámos a apresentar as pranchas de surf. É quase como um *showroom* porque estão lá meia dúzia de pranchas e nem todas as pessoas fazem *longboard*, vêm lá e testam o peso e o acabamento delas.

G. A verdade é que temos um público semelhante em termos de surf e longboard. Desportos que andam de mãos dadas um com o outro e então faz sentido juntarem-se.

P. Aliás, o produto que quisemos criar veio por acaso porque agora estamos a pensar criar uma submarca associada também a própria *longboard* que é da *Queda*. Estamos abertos há três semanas e o feedback até agora tem sido positivo.

G. Pelo menos todos os dias temos uma ou duas pessoas que vão lá visitar o espaço.

P. O primeiro mês é de validação do conceito, queremos explorar essa parte do *longboard*, não só vender porque sim como existe no resto das lojas, mas que as pessoas conheçam o conceito e que o próprio preço que oferecemos seja possível a uma pessoa que não pratique e que comece a praticar.

### **Algum de vocês faz surf?**

P. Dos três não, faz o nosso quarto elemento Marco.

G. Mas em breve faremos.

J. Vou comprar já um fato para minha prenda de aniversário.

P. O projeto nasceu através do Marco. E com o culminar das coisas fomos evoluindo, não só trabalhando com o Marco, mas com outro tipo de surfistas e isso é essencial para nós. Não é tanto saber fazer o surf, talvez façamos por lazer e já que fazemos pranchas também queremos experienciar. Os surfistas não sabem que tipo de prancha estão a usar, sabem usá-la mas não sabem o processo dela até finalizar e nós é o inverso, nós não usamos, mas sabemos como fazê-la e quem sabe mais tarde vamos usá-las.

**As oficinas.**

J. Isto é o espaço onde guardamos as pranchas que desenvolvemos. A primeira que desenvolvemos ainda é muito má, muito pesada mas tem que se começar em alguma coisa.

G. Defeitos em todos os lados, nos réus e no acabamento ainda usávamos resina de poliéster.

J. Depois começámos a desenvolver outro tipo de processo mas sempre tudo em madeira até inserirmos a cortiça. Começava a partir nas pontas e tinha alguns defeitos e começava a ter algumas moças por causa do processo que nós fazíamos, mas no geral tínhamos gostado do efeito que tinha sido criado com a cortiça e a madeira, e a facilidade que tinha gerado no processo. Assim, começamos a fazer novamente tudo em madeira e em cortiça mas com uma espessura muito mais fina.

A maior diferença que nós temos em relação às pranchas de espuma é que as nossas são através de um processo aditivo, nós estamos sempre a adicionar coisas enquanto que as deles é um processo subtrativo. E isso provoca que nós tenhamos que pensar muito bem antes de começar a fazer a prancha, porque nós primeiro temos que conceber uma cama para depois obter as pranchas.

P. Por exemplo, se nós quisermos dar uma curva por baixo, um concave, temos que pensar que a cama onde ela vai ser conformada vai ter que levar aqui umas saliências para conformar a placa. É esse o processo aditivo que fazemos.

G. A longo prazo é mais benéfico porque estão sempre a sair os mesmos resultados, não saem diferentes. Um shaper quando está a fazer uma prancha lixa mais ali e acolá e por vezes as pranchas não saem iguais. Aqui saem sempre iguais.

**Loja QUEDA**

P. Com o nosso percurso, alugamos a segunda garagem e concretiza-se também o nosso subproduto que são as longboards de skate. Vimos aqui um espaço que é o Mercado Negro, uma associação cultural, que tinha este espaço vago e que estava à procura de alguém para vir para o ocupar. Nós conversámos entre todos e tomámos a decisão de avançar e de atirarmos de cabeça para uma coisa diferente, uma loja. Nenhum de nós tinha essa experiência de ser chefe de alguma coisa ou ser gerente. Temos aqui um bocadinho do nosso espólio de longboard e um bocadinho também do

surf. A longboard porque vai ao encontro da linguagem que é usada aqui no Mercado Negro, o surf já não é tanto esta linguagem mas ainda assim queremos introduzir aqui um ou dois exemplos de pranchas de surf porque lá está quem pratica o longboard, por norma, também pratica o surf. Foi nesse contexto que surgiu e queremos dar um bocadinho da nossa linguagem à própria loja, foi tudo feito por nós de raiz com aproveitamento de material que tínhamos lá na loja. O balcão, o móvel até as vigas no teto foi tudo por nós desenhado e até serviu para uma disciplina do Zé. Temos a loja em maquete, antes sequer disto nascer, foi tudo desenhado em modelação 3D e depois foi feito uma maquete, portanto, tudo o que está lá está aqui à escala real.

G. Como tudo foi planeado antecipadamente.

P. O nome da “Queda” surgiu de uma brincadeira. Relaciona-se com o nome da “Kai” original que significa oceano em Havaiano. E Queda porquê? Porque normalmente as outras lojas aqui no Mercado Negro têm tudo uma temática poética. *Elefante Balão* que é referente à livraria, a *Má Ideia* é a galeria de arte, e nós por esta linha de pensamento demos o nome de Queda relacionado com o longboard.

J. Questionaram-nos “Vão chamar Kai a um skate?” isso é irónico! Cair num skate? E nós “Queda”. E com esta ideia todos os móveis estão inclinados. O móvel está a cair para a parede e a estante está inclinada para a parede também.

P. Para já temos a nossa submarca, não está registada mas sim vai ao encontro do nome da loja, *Queda by Kai* é um nome que queremos que pegue e que tem a sua graça. O conceito da loja de longboards, nós não queremos ser aquela loja convencional que tu chegas e compras uma prancha já toda montada com a ilustração X. A conversa que vamos tendo com os próprios clientes é “ok, eu gosto da forma mas não gosto da ilustração”, “gosto da ilustração mas não gosto da forma”. Aqui damos à pessoa a possibilidade de criar tudo a partir do zero, seja a própria forma da prancha, podem desenhar connosco a forma, ou seja, adaptarem a forma da prancha à ilustração ou vice-versa e elas próprias criarem a prancha e a ilustração. Estamos em vista também trabalhar com um número de ilustradores que ainda estamos numa fase de averiguação e que funcionará um bocado como uma loja de tatuagens. Tu chegas e tens em mente um desenho, tu escolhes, tens determinado número de tatuadores e escolhes o grafismo daquele que mais se adequa à tua ideia, percebes? A ideia é a pessoa chegar aqui e escolher o grafismo de determinado

ilustrador “*Gosto deste ilustrador e quero que ele me desenhe esta ilustração com o grafismo dele*”. O ilustrador faz digitalmente ou intervém na própria tábua e nós depois damos o acabamento com resina ou com verniz. Para quem quer ser diferente temos estas rodas que não vês aqui no mercado português. Tivemos conhecimento através de um colega nosso e depois fomos à procura e contactamos com um fornecedor americano. Foi um investimento grande mas que cria impacto. Este impacto, nas pessoas, cria aquela curiosidade que as pessoas dizem “*É pá! Isto realmente funciona*”. Temos uma prancha de teste aqui exposta na loja para as pessoas experimentarem no Mercado Negro. Esperemos que seja uma aceitação positiva por parte das pessoas porque é uma coisa diferente. A loja abriu há três semanas e tem tido bastante adesão. G. Aqui não se trata de fama, mas de reputação que se cria de forma incremental, ou seja, as pessoas começam a tomar conhecimento da loja mais por experiência empírica do que propriamente por comunicação, por verem cartazes ou publicidade propriamente dita. Nós fazemos a nossa divulgação de forma a que chegue aqui uma pessoa que conhece determinado círculo de *skateboarders* ou *longboarders* e que fica com boa impressão do nosso projeto porque tentamos ser simpáticos, divulgar a nossa ideia de uma maneira mais apetecível possível e depois arranja-nos contactos e aí a palavra começa a espalhar-se e a criar uma certa reputação. Desde sempre foi assim que aconteceu, todas as pessoas que chegaram cá, pessoal dos Erasmus “*Vou chamar os meus amigos*” e vinham todos no dia ou na semana seguinte. Estamos aqui há três semanas e já temos essa experiência, já sabemos que vem aqui uma pessoa num determinado dia e depois passado uma semana eles voltam com mais pessoas e mostram a nossa loja.

P. Já é um pouco a filosofia do mercado. Tu não vês quase qualquer tipo de divulgação, só no *facebook* se formos associados tal como acontece com a nossa comunicação que passa pelas nossas plataformas sociais. As pessoas chegam aqui primeiro pelo preço convidativo ou pelo espaço em si, um espaço pequeno onde nós tentamos sempre receber as pessoas. Não é estar atrás do balcão como acontece noutras lojas em que a pessoa vai buscar o produto e só se for preciso é que chama para alguma coisa. Nós aqui não, queremos cumprimentar a pessoa, ter todo o gosto em explicar o nosso conceito e que as pessoas também gostem, experimentem e que perguntem. Referente aos nossos modelos, já que trabalhamos com cortiça nas nossas



pranchas, também começamos a incorporar nestes modelos de longboard uma layer de cortiça entre as duas *layers* de madeira. Isto ainda foi só um teste, mas já tivemos uma encomenda para a Alemanha. Esta longboard reduz um pouco a vibração, essa era a nossa expectativa e tem sido a sensacional, porque a pessoa fica naquela “*quero experimentar uma coisa nova*” e mesmo pelo preço é bastante próximo. A pessoa leva um produto que se não encontra com tanta facilidade. Não vêes ou vêes só em madeira ou só em cortiça.

G. Em tudo o que nós nos metemos estamos a acrescentar algo, ou seja, tanto no projeto mãe das pranchas de surf tentamos extravasar o produto, tentamos sempre melhorar a vida dos surfistas, dos longboarders e de todo o ambiente que os envolve. Não queremos produzir mais uma marca de longboards que oferece exatamente a mesma coisa que as outras oferecem. Nós estamos aqui para oferecer, por exemplo, parte da sanduiche de cortiça tanto num material e processo completamente diferente, assim como toda uma filosofia por trás de personalizares a tua prancha e de teres uma peça personalizada. Começou com a oportunidade de criar isto de restos e agora a partir de pedaços de madeira que encomendamos.

P. Começou por um simples pedido de um colega nosso que acedemos. Não sabíamos fazer longboards e fomos à internet. Hoje em dia ensina tudo, não é? Como qualquer autodidata nós fomos à internet, vimos e começámos aprender como fazer e como melhorar. Nem tudo o que aparece lá é bem feito e as coisas podem ser melhoradas tanto a nível de tempo e processo. Tentamos absorver o que melhor eles ensinam e depois com a nossa experiência complementamos. Chegamos a um produto que já é válido como as pranchas de surf. É mais fácil de validar este tipo de produto.

G. Sim, nós fomos do mais difícil para o mais fácil. Toda a gente fica surpresa “*quer dizer, vão passar de pranchas de surf para pranchas de skate? Portanto para vocês isso agora é fácil*” e é! De facto é muito mais fácil apesar de ter a sua filosofia e a sua ciência.

P. Chega todo o tipo de pessoas para experimentarem as pranchas de longboard, sejam pessoas de sapatilhas ou salto alto, todas experimentam.

Também temos aqui este espaço dedicado à música. Uma pessoa que saiba tocar, vem aqui e pode usufruir. É uma época que tem muitos Erasmus aqui e é um sítio que convida por ser diferente em termos cultura.

Também temos uma parceria com um colega nosso, que tem a nossa

licenciatura e que tem uma empresa que monta acessórios de bicicletas. Vai ao encontro do nosso conceito porque a bicicleta é montada consoante o bolso e o gosto de cada pessoa. As bicicletas que temos aqui em baixo vale 300€ e a de cima 800€. Tudo é montado ao gosto, cor e dinheiro de cada pessoa. Determinado tipo de acessórios que até podem ser iguais em termos cromáticos, mas o material também é diferente.

**O conceito é a personalização.**

G. Sim, sempre a personalização, mas sempre munidos. Ou seja, o cliente sabe o que quer, mas nós sabemos como proporcionar essa seleção.

P. Apresentam-nos a ideia e segundo estes parâmetros nós definimos como aceitáveis e depois a pessoa vem aqui para trás do balcão e trabalha connosco.

G. Neste verão não sei se vamos ter algum retorno monetário mas esperamos pelo menos algum retorno a nível de encomendas ou de reconhecimento.

P. Não tanto pelo investimento monetário, mas pelo investimento académico. Temos que começar a ter rentabilização, já temos muito tempo nosso investido.

G. O produto não tem mais margem para manobra. O que tem margem para manobra é o setor da comunicação. E basta apenas entrar em contacto com as pessoas certas, com os argumentos certos. Aliás, quando começámos a divulgar o projeto foi quando começaram a surgir todos os contactos até agora, e foi a melhor coisa que nós fizemos.

P. Foi um *boom* que nós não estávamos à espera e agora acalmou.

G. Também porque agora queremos deixar a coisa acalmar um bocadinho mais, queremos começar a criar outra vez a base para produzir em escala. Lançar novamente novidades e aí já ter capacidade de resposta. Já ter website, catálogo, preços e alguma publicidade feita.

P. A próxima vez que nos contactarem já temos tudo pronto!



44. Oficina KAI, Aveiro, 2015.

